Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens

von

Th. von Frimmel

2. vermehrte Auflage

München und Leipzig 1905
bei Georg Müller

Zur Methodik und Psychologie

des

GEMÄLDEBESTIMMENS

von

Theodor von Frimmel

Zweite Ausgabe

München und Leipzig
Georg Müller
1905



„Il ne suffit pas de bien voir dans la peinture, il faut y voir bien.“ (Burtin)

Wir treten in den Salon. Blendendes elektrisches Licht umfluthet uns. Rasch haben wir die Dame des Hauses erspäht, um ihr unsere Verehrung zu erweisen. Sie steht, umgeben von befrackten Herren, neben einem Gemälde, das auf einer reich geschnitzten Ebenholzstaffelei vortheilhaft aufgestellt ist. „Oh comme c'est splendid“ ruft Marquis F. aus, der aus Paris zu Besuch da ist. „Ausgezeichnetes Werk!“ bestätigt Herr Professor Immerflott, der Litteraturgeschichte vorträgt und sofort allerlei Stellen aus Dichtung und Prosa anführt, die ihm zu dem Bilde zu passen scheinen. „Welche Kraft in Zeichnung und Farbe! Wie das gemacht ist! Augenscheinlich ein Tizian“ meint ein junger Maler, der seine Hände noch etwas schwach fühlt und es in der Kennerschaft noch nicht weit gebracht hat. „Mich interessirt eigentlich nur das Wappen“ sagt K., der sich eben gegen das Bild hingeneigt hat. „Die Inschrift würde genauere Auskunft geben, wenn sie besser erhalten wäre“ entgegnet R., ein angehender Historiker, Mitglied eines alleinseligmachenden Instituts. „Ich habe sie genau untersucht, muss aber zu meinem Bedauern feststellen, dass mehr als zwei Drittel fehlen und dass ich kaum den Sinn ahnen kann. Ueber das Wappen und den Kunstwerth wage ich nicht zu sprechen, das liegt ganz ausserhalb des Kreises

meiner Studien". „Das Bild ist doch ein wenig zu scharf geputzt" wirft ein Kunsthändler ein „und hier ist gar ein grosses Stück übermalt und da noch eines, und wie! Ja diese Restauratoren!" „Das drückt den Werth" zischelt ein Hausfreund. Ein Anderer: „Was hat man denn eigentlich für das Zeug bezahlt, das so geheimnissvoll aus dem Ausland hierher gekommen ist? An Tizian ist gar nicht zu denken." Der erste Hausfreund: „Es wird nicht gesagt, aber auf Umwegen habe ich erfahren, dass die Croute 20,000 Gulden gekostet hat. Bst! Etwas leiser!" Beschwichtigungshofrath, der in Aesthetik dilettirt, zum Kunsthändler: „Auch wenn Sie meinen, Retouchen nachweisen zu können, so bleibt das Bild doch immerhin sehr schön. Das Antlitz ist sprechend. Hier ist ein Mensch von grösster Liebenswürdigkeit dargestellt und zwar mit vollendeter Wiedergabe des Seelischen." Ein erfahrener Bilderfreund, der mittlerweile das Bild so genau angesehen hat, als es die Rücksicht auf die umher Stehenden erlaubte, benützt eine kleine Pause des Gesprächs, um anzumerken, dass er seinerseits das Bild nicht schön finde und dass er an der Verputzung und den Uebermalungen nicht zweifle. „Aber, aufrichtig gestanden" fährt er fort „bei elektrischem Licht, so gut es sein mag, kann man ja doch ein sicheres Urtheil nicht gewinnen. Kommen wir lieber am nächsten hellen Tage wieder vor dem Bilde zusammen. Dann wird sich's wohl zeigen, was wir vor uns haben". „Wie bestimmen Sie denn eigentlich die Bilder?" wirft etwas schnippisch eine malkundige Dilettantin hin, die einigen Antheil an den bisherigen Erörterungen genommen hat. Unser Kunstfreund antwortet zögernd, das sei eine weitläufige Angelegenheit, die er nicht augenblicklich erörtern könne. „Ich sende Ihnen morgen," sagt er, „den Entwurf einer Studie über diesen Gegenstand. Einer meiner

Freunde arbeitet eben über die Methodik des Bilderbestimmens. Er wird sich ein Vergnügen daraus machen, seinen Gedankengang Ihrer Kritik zu unterwerfen."

Man verabredete sich, wieder vor dem Bilde zusammenzukommen und dort bei gutem Lichte zu versuchen, ob es möglich wäre zu ermitteln, wer wohl der richtige Autor, wann und wo das Bild gemalt sei. Wirklich fand man sich zusammen, zahlreicher, als Manche erwartet hatten. Nach den ersten Meinungsäusserungen, die zu keinem befriedigenden Ergebniss führten, drang man auf die Erledigung einiger principieller Vorfragen. Das Manuscript des Freundes und ein begleitender Brief wurde hervorgesucht und vorgelesen. Im Verlaufe des Lesens stellte es sich als nöthig heraus, allerlei Abbildungen hervorzusuchen, sie mit dem Bilde und unter einander zu vergleichen. Auch hielt man es für erspriesslich, so bald als möglich dies und das in den öffentlichen Sammlungen und einigen Privatgalerien wieder zu sehen, um ein sicheres Urtheil zu gewinnen.

Die Handschrift führte folgenden Titel: Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens. Ich war zwar nicht beim Vorlesen zugegen, da ich aber das Manuscript selbst verfasst habe, meine ich, ich könnte es wohl auch so getreu wiedergeben. In dem Begleitschreiben an den Kunstfreund hiess es: Ich bevorzuge jedenfalls Ihren Standpunkt, der gute Bedingungen für das Bestimmen von Gemälden als wünschenswerth, oft als unumgänglich nothwendig bezeichnet. Kein Salon voll Menschen, die bei künstlichem Licht nur so obenhin schauen, um eine geistreiche Bemerkung anzubringen, sondern geistige Sammlung und Tageslicht so hell als möglich". Uebrigens genügen diese günstigen Bedingungen, die man ja für alles Beobachten sich wünschen würde, hier durchaus nicht.

Das Sehen allein, auch mit scharfem Auge genügt nicht zum Bestimmen von Gemälden; man braucht auch einen gerade für dieses Fach geschulten und geübten Blick; man muss auch in der Deutung der Gesichtseindrücke erfahren sein, was schon Dr. Burtin in seinem „Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux ..“ zum Ausdruck brachte u. z. in der Stelle, die oben als Motto hingesetzt wurde.[1]) — Nun zum Manuscript. —

Das wissenschaftliche Sehen ist eine verwickelte Sache. Man weiss es, es will gelernt sein. Dabei ist's durchaus nicht gleichgiltig, in welchem Sinne das Sehen ausgebildet worden ist, ob es zu ästhetischen oder historischen Zwecken eingeübt worden ist, ob zur Begutachtung eines Ganzen oder zur Erkennung von Einzelheiten, ob es bloss auf's vorübergehende Anschauen ausgeht, oder auf's Festhalten des Geschauten, ob es sich mit dem ersten Eindruck, der Intuition, begnügt, oder alles Wesentliche einer methodischen Prüfung unterzieht.[2])

---

[1]) Diese Stelle findet sich in der 1. Auflage auf S. 194, in der 2. auf S. 131.

[2]) Allgemeine Erörterungen über das „Sehen in der Kunstwissenschaft“ sind von mir vor Kurzem in einem selbständigen Hefte veröffentlicht worden (Leipzig und Wien Franz Deuticke 1897). Im Wesentlichen habe ich heute nichts Neues beizufügen. Nur zu den Litteraturangaben trage ich einiges nach, was seither erschienen ist oder mir seither zugänglich geworden ist, so: C. S. Cornelius „zur Theorie des Sehens mit besonderer Rücksicht auf Schleiden: zur Theorie des Erkennens durch den Gesichtssinn. Leipzig 1861“ in „Allihn-Ziller's „Zeitschrift für exacte Philosophie“ (III, S. 1 ff,) ferner C. S. Cornelius „zur Theorie der Aufmerksamkeit“ in O. Flügel's „Zeitschrift für exacte Philosophie“ 1890, S. 68 ff., E. L. Fischer „Theorie der Gesichtswahrnehmung“ (1891), einen Abschnitt in Herm. Ebbinghaus: „Grundzüge der Psychologie“ (1897) S. 7 ff und S. 169 ff. Th. Ribot „Psychologie de l'attention“ (3. Aufl. 1896), die Besprechung einer Ar-

Um ein Bild wirklich zu „bestimmen", ist weder die Intuition, noch der Blick des empirischen Kenners genügend, wie sehr sie auch als Vorstufen zur wissenschaftlichen Diagnose anzuerkennen und zu schätzen sind. Das „Bestimmen" hat nur dann wissenschaftlichen Werth, wenn es nicht dictatorisch geschieht, sondern begründet wird. In diesem Sinne verlangt man, dass in Worten darüber Rechenschaft gegeben wird, warum man ein Bild auf einen bestimmten Namen, auf eine bestimmte Richtung und Zeit bezieht. In jeder anderen Wissenschaft wäre ein solches Begründen einfach selbstverständlich. Die Kunstwissenschaft, in sofern sie sich mit der Neuzeit beschäftigt, die ja gerade für die Gemäldekunde so wichtig ist, steckt aber noch so sehr in den Kinderschuhen, dass ein Hin-

---

beit von F. Drew in Ribot's „Revue philosophique" 1897, S. 111, ferner zu den optischen Täuschungen C. S. Cornelius in der Zeitschrift für exacte Philosophie III. S. 25 ff; überdies zu den Erörterungen über Kunstwissenschaft K. B. Stark's Rede „über Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten", Fr. Xav. Kraus „über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen" (Strassburg Trübner 1874), Hans Müller „Betrachtungen übe das Studium der Kunstwissenschaft" (Köln, Lengfeld'sche Buchhandlung 1878) und Ed. Dobbert: „Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand" (Berlin, 1886). — Zum Abschnitt über Aesthetik trage ich nach: Ed. Kulke „Die beiden Grundprobleme des Schönen" (Vortrag, gehalten in der philos. Gesellschaft der Wiener Universität 1890) und von demselben „über die Gleichberechtigung der Empfindungen" im Juniheft des Jahrgangs 1894 der Zeitschrift „Nord und Süd" (S. 355—374). — Auf S. 33 ist vor „Experiment" einzuschalten: „physische." — Zu den einleitenden Abschnitten über die Physiologie des Sehens ist nachzutragen die in jüngster Zeit erschienene von A. König zusammengestellte Bibliographie zum Handbuch der Physiologischen Optik von Helmholz. (S. 1021 ff), endlich die zweite Auflage der Rede von Paul Flechsig „Gehirn und Seele" (Leipzig 1896).

weis auf wichtige allgemeine Grundsätze der Forschung nichts weniger als überflüssig ist. Spielt doch gerade in der Benennung von Gemälden die willkürlichste Meinungsäusserung noch heute die grösste Rolle. Ueber den Gedankengang, über die Psychologie des Gemäldebestimmens haben die Wenigsten ernstlich nachgedacht. Schier allerwärts wunderliche Vorurtheile. Es frommt wohl, die Sache einmal bei der Wurzel anzufassen.

Wir treten vor ein Bild, oder das Bild wird zu uns heran gebracht[1]). Entweder blickten wir schon hin, bevor unser Auge Einzelheiten unterscheiden konnte, oder unsere Aufmerksamkeit wird erst lebendig, wenn wir so nahe sind, dass wir jeden Pinselstrich unterscheiden können. Aus der Entfernung sehen wir nur die allgemeine Vertheilung von Formen und Farben, etwa knollige dunkle Baummassen, darüber helle Luft, unten eine dichte Menschenmenge, oder eine einzelne grell aus dunkler Umgebung herausstechende Figur, oder was es sonst etwa sein mag. Schon in diesem Stadium des Betrachtens stellt sich ein Gefühlston, besser ein Accord von Gefühlen ein, welcher von Fall zu Fall ungeheuer mannigfaltig ist. Er hängt in seiner Stärke und Beschaffenheit sowohl von ganz subjectiven Bedingungen ab, die ziemlich unberechenbar sind, als auch von den ursächlichen Einwirkungen des Objects, also des Bildes. Ohne Zweifel ist eine genaue Analyse der Gefühle, die sich beim Betrachten eines Gemäldes einstellen, nicht gerade leicht. Was sich aus dem gesammten Accord als Wohlgefallen oder Missfallen herauslösen lässt, interessirt den Aesthetiker. Der Kunsthistoriker, wenn er darauf ausgeht, das Bild zu be-

[1]) Kaum ist es nöthig zu erwähnen, dass hier niemals von Wandmalereien die Rede ist und dass hauptsächlich nur das berücksichtigt wird, was man etwa als Galeriebild bezeichnen kann.

stimmen, sieht mit Absicht von diesem ästhetischen Zustande ab, er befreit sich von Zuneigung oder Abneigung so gründlich als möglich und richtet seine Aufmerksamkeit gewohnheitsgemäss auf stilistische Eigenthümlichkeiten, d. h. er sucht herauszufinden, welche Eigenschaften dem beschauten Bilde als solchem eigenthümlich sind und welche es mit anderen Bildern gemein hat. Dazu muss er aber nahe an's Bild heran. Ernstliche Erörterungen beginnen erst, wenn das Auge die grossen Massen aufzulösen vermag, einzelne, ja die kleinsten Formen unterscheidet und die Pinselführung auffassen kann. Was nur so aus der Entfernung beurtheilt wird, bleibt immer ungewiss, und die Rückschlüsse haben da nur eine sehr bedingte Geltung. Hier giebt's freilich grosse individuelle Unterschiede, die vom Baue und von der Leistung des Auges abhängen. Es lässt sich nach den Anhaltspunkten, die man durch Donders und die neueren Vertreter seiner Richtung zur Verfügung hat, geradewegs ausrechnen, wie weit sich ein bestimmtes Object vom Auge entfernen darf, um noch Einzelheiten von bestimmter Ausdehnung unterscheiden zu können. Dies mag nun jeder mit seinem Augenarzt oder einem wohl unterrichteten Optiker abmachen, hier muss es uns wichtiger sein, im Allgemeinen auszusprechen, dass ein bestimmtes Wahrnehmen der Einzelheiten nöthig ist, um sich in überzeugender Weise über ein Gemälde klar zu werden. Was Einem bei flüchtigem Hinschauen durch den Kopf schiesst, kann ja vielleicht schon das Richtige sein. Beweiskraft hat es aber sicher noch nicht. Um eine solche zu erreichen, muss in den meisten Fällen eine Gedankenarbeit verrichtet werden, die Minuten, Stunden in Anspruch nimmt, besonders bei Solchen, die noch keine grosse Uebung im Bestimmen haben. Giebt es doch gar Vieles zu beachten an Gemälden, nicht die Darstellung allein, die den Laien gewöhn-

lich am meisten gefangen nimmt, auch nicht die technische Ausführung allein, die besonders den Maler zu interessiren pflegt, sondern auch die materielle Beschaffenheit und ganz besonders den Stil. Für's Bestimmen ist es gar nicht gleichgiltig, aus was für Material so ein Bild aufgebaut ist. Der Malgrund, die Grundirung, Vorzeichnung, Untertuschung, Untermalung, die endgiltige Vollendung sind alle unter Umständen von grösster Bedeutung für die Bestimmung des Bildes[1]). Wie oft führt nicht eine intime Kenntniss der Sprungbildung auf Gemälden zu ausschlaggebenden Beweisgründen, welche ein gewisses Alter und die Echtheit eines Bildes einmal bestätigen, ein anderes mal ausschliessen. Der Weg zur Erkenntniss ist hier, wie in allen ähnlichen Fällen, der eines sorgfältigen Vergleichens mit sicheren Fällen, mit Fällen, an denen es nichts zu rütteln giebt. Man verschafft sich eine bestimmte Anschauung davon, wie etwas Gemaltes aussieht, das heute, das gestern entstanden ist, wie Bilder aussehen, die vor mehreren Jahren, vor Dezennien, vor Jahrhunderten gemalt worden sind. Auf diese Weise speichert man in sich eine grosse Menge von einzelnen Eindrücken und von typischen Vorstellungen auf, die man so ziemlich jederzeit im Gedächtniss zur Verfügung hat. So wird denn der Geübte rasch erkennen, ob er ein Temperabild vor sich hat oder ein Oelgemälde, oder ein Gouachebild, ob ein Aquarell, Pastell, Mosaik, ob einen Oelfarben-Druck, oder eine Stickerei, ob eine Handzeichnung oder eine Radirung, einen Stich, einen Holzschnitt, einen Steindruck oder irgend eine photomechanische Reproduction. Mit all'

*) Um Wiederholungen zu vermeiden, muss ich mich hier kurz fassen unter Hinweis auf mein „Handbuch der Gemäldekunde“ (Leipzig, J. J. Weber), in welchem eingehend von der materiellen Beschaffenheit der Galeriebilder die Rede ist und wo die ältere Litteratur genannt wird.

diesen Dingen sind nun im Gedächtniss des Wohlunterrichteten eine grosse Anzahl von Künstlernamen und Zeitangaben verknüpft, die immer wieder mehr oder weniger deutlich an die Oberfläche des Bewusstseins kommen, sobald sich die Eindrücke wiederholen, mit denen sie enge verbunden sind. Wer viele Bilder gesehen hat, wird selten in einem neuen Falle vor ein Gemälde treten, ohne ganze Reihen von Erinnerungen an früher gesehene Bilder und an Alles, was daran hängt, in's Bewusstsein zu bekommen. Der Vorgang ist freilich nur halbbewusst, vielleicht unbewusst. Aber er stellt uns rasch einen oder mehrere Namen zur Verfügung oder er offenbart uns wenigstens die Entstehungszeit und die Nationalität des Bildes.

Ausserdem giebt es bei belesenen Bilderfreunden noch andere Vorstellungen, die sich einmischen. Man hat bei einem Quellenschriftsteller, sei es bei Vasari, Van Mander, sei es bei irgend einem anderen, über die Bilder eines alten Meisters gelesen, nicht nur über solche, die noch vorhanden sind, sondern auch über solche die verschollen oder nachweislich zu grunde gegangen sind. Kennen wir die Bilder, über die wir lesen nicht, so beginnt meist die Einbildungskraft eine lebhafte Thätigkeit, die mit oder ohne Glück eingebildete Gemälde an die Stelle der wirklichen setzt. Vorstellungen dieser Art sind für's Bestimmen unter Umständen schädlich, dann nämlich, wenn sich das Bewusstsein darüber nicht mehr vollkommen klar ist, dass etwas Eingebildetes vorgestellt wird. Gewiss aber giebt es Fälle, in denen die Kunstgeschichte durch Vorstellungen von verschollenen Bildern ungemein gefördert wird. Sie führen nämlich zu allerlei Einfällen, die ja vielleicht unter Hunderten nur einen brauchbaren enthalten; dieser eine aber ist der Schlüssel zu einer Entdeckung, er bedingt einen Fort-

schritt.[1]) Es muss eben sorgfältig geprüft werden, welchen Werth irgend ein solcher Einfall beanspruchen darf. In diesem Sinne kann der Forscher die Phantasie gar nicht missen[2]), wie sehr auch immer darauf geachtet werden muss, dass sie ihm nicht mit der kühlen Ueberlegung, mit der Kritik davon laufe. Wie der Naturhistoriker seine Einfälle nicht eher wissenschaftlich benützt, ehe er sie durch inductives Denken oder durch's physische Experiment überprüft hat, ebenso wird der Kunstgelehrte seine Einfälle auf jede mögliche Weise controlliren. Hier spielt nun die wichtigste Rolle das Vergleichen, das wir nunmehr ein wenig zergliedern wollen. S'ist allerdings noch heute eines der grössten psychologischen Räthsel. Je nach der Richtung und Schule, der Einer angehört, haben verschiedene Philosophen über das Vergleichen sehr verschiedene Anschauungen. Im Wesentlichen wird man wohl heute nicht darüber hinauskommen, sich den Vorgang des Vergleichens etwa so vorzustellen:

Durch einen Eindruck A wird eine bestimmte Gruppe von Gehirnzellen erregt, und die Erregung strahlt je nach den Nervenverbindungen in andere Gebiete aus.

---

[1]) Zur Psychologie wissenschaftlicher Einfälle vergl. Johannes Müller „Ueber die phantastischen Gesichtserscheinungen" (1826) S. 99 ff., H. v. Helmholz „Vorträge und Reden" II. Aufl. 2. Bd. S. 344 im Essai „Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen", Th. Ribot „Psychologie de l'attention", E. Mach „Populärwissenschaftliche Vorlesungen" (290), ferner desselben Studie „Ueber Gedankenexperimente" in der „Zeitschrift für den physikalischen und chemischen Unterricht" (Januarheft 1897 und neuestens desselben „Principien der Wärmelehre" S. 438 ff.). In gewissem Sinne gehört hierher auch eine Stelle in S. Exner's „Entwurf einer physiol. Erklärung psychischer Erscheinungen" (S. 293).

[2]) Wilh. Wundt sagt im „Grundriss der Psychologie" (1896) S. 313 „Phantasie und Verstandesthätigkeit sind . . nicht specifisch verschiedene, sondern zusammengehörige . . Funktionen."

Der gegebene Eindruck (A) setzt eine bedeutende jedenfalls sehr verwickelte Veränderung innerhalb der erregten Gruppe von Gehirnzellen, eine Veränderung, die, nach aussen hin abnehmend, sich verwandten Gruppen mittheilt.

Ein zweiter Eindruck B, der dem ersten nach Möglichkeit ähnlich sein soll, erregt nach längerer oder kürzerer Zeit dieselbe Gruppe von Gehirnzellen. (Wir wollen annehmen B sei annähernd = A; objectiv, wie subjectiv ist eine vollkommene Gleichheit von Erregungen und Eindrücken ein Unding). Der zweite Eindruck (B) ist ohne den ersten nicht mehr zu denken, da doch der erste eine gewisse Veränderung hervorgebracht hat.

Das Bewusstwerden des früheren Eindruckes in einem Zellengebiete (im Allgemeinen Erinnerung genannt) währenddem dieselben Zellen, in denen der erste Eindruck gleichsam aufbewahrt ist oder nachklingt, von einem neuen ähnlichen Eindruck erregt werden, dürfte schon selbst die Vergleichung sein. Dieses Bewusstwerden müsste ungeheuer variiren, wenn der zweite Eindruck abwechselnd mehr oder weniger vom ersten verschieden wäre. Es ist ein zunächst allgemeines Bewusstwerden von Uebereinstimmung und Verschiedenheit, das aber nach der Natur der Erregungen alle erdenklichen besonderen Formen annimmt. Das Gleichniss von verschiedenen complicirten Wellenbewegungen drängt sich fast von selbst auf, da man sich doch einen Eindruck, einen Reiz in seinem innersten Wesen nur als Bewegung denken kann und da die Reize, die wir am besten kennen, nämlich die durch's Auge und durch's Ohr empfangenen, durch Wellenbewegungen hervorgebracht werden. Der erste Eindruck (A) sei eine Wellenbewegung gewesen, die im Nervencentrum einen gewissen Widerstand gefunden hat und hier ganz bestimmte, der Höhe des Reizes unter den gegebenen Bedingungen proportionale Veränderungen

hervorgerufen hat[1]). Der zweite Eindruck B, eine Wellenbewegung ähnlich der ersten, wird bei ihrem Eintritt in denselben Bezirk des Nervencentrums mit der ersten Wellenbewegung interferiren, wie es Wellensysteme zu thun pflegen im Wasser, in der Luft, im Aether. Das Ergebniss dieses Durcheinanderwirkens, dieser Interferenz, bleibt ohne Zweifel meistens unter der Schwelle des Bewusstseins. Ist ihm aber unsere Aufmerksamkeit günstig, so könnten wir eben diese Interferenz von Eindrücken, die einander sehr ähnlich sind, als Vergleichen bezeichnen. Je längere Zeit zwischen beiden Eindrücken liegt[2]), desto schwächer wird naturgemäss

---

[1]) Es ist wohl nur eine Frage der Zeit, dass man das Gesetz von der Erhaltung der Energie auch für Nervenarbeit wird nachweisen können, dass man also auch hier einsieht, wie keine Kraft verloren geht und wie keine neue Erscheinung möglich ist, ohne eine, ihr äquivalente Ursache.

[2]) Das Abnehmen der früheren Eindrücke, das Vergessen, kommt uns dunkel zum Bewusstsein. Nach meiner Ansicht trägt dieses Gewahrwerden des Vergessens zu unserer Vorstellung von der Zeit wesentlich bei. Zeitbewusstsein würde ich gleich setzen dem Gewahrwerden des Stoffwechsels in den Geweben unseres Körpers, insbesondere in den Geweben des Nervensystems am allermeisten der grauen Hirnrinde. Materialistisch aufgefasst, ist damit das Vergessen auch schon eingeschlossen. Das junge Gehirn, das noch wenig vergisst und viele kräftige Vorstellungen in sich aufhäuft, hält eine Zeitstrecke für lang, die dem vergesslichen alternden Gehirn bei schwachen Eindrücken kurz erscheint. Die jeweilige Blutversorgung des Gehirns qualitativ und quantitativ scheint von grösster Bedeutung für das zeitliche Vergleichen zu sein. — In neuester Zeit ist die Herzaction als alleinige Vermittlerin der Zeitvorstellung in Anspruch genommen worden. Ich meine dies führt zu Widersprüchen. Die Sache scheint denn doch viel verwickelter zu sein. — Wie sich die Zeitvorstellung vermuthlich besonders auf den Stoffwechsel in den Nerven gründen dürfte, so scheint der Raumsinn besonders mit dem Stoffwechsel in den willkürlichen Muskeln zusammenzuhängen.

die erste Wellenbewegung nachzittern, desto unvollkommener wird die Vergleichung sein. Hier treten wir aus dem Gebiet der Spekulation auf den Boden der Erfahrung. Man ist darüber einig, dass alle Eindrücke mit der Zeit sich abschwächen, ja dass sie ganz erlöschen. Keinen Zweifel giebt es darüber, dass das menschliche Vorstellen zeitlich sehr beschränkt ist, und das Vergessen spielt ebenso im gewöhnlichen Leben, wie in der Wissenschaft erfahrungsgemäss eine grosse Rolle.

Alles Vergleichen, wie verwickelt es auch scheinen mag, dürfte auf die Grunderscheinung zurückgehen, welche oben skizzirt wurde. Die complicirteste Vergleichung lässt sich in einfache Fälle auflösen, in denen es sich nur um zwei Eindrücke handelt.

Ein Ding der Unmöglichkeit ist es, Gegenstände unmittelbar mit einander zu vergleichen. Ohne die eingeschaltete Thätigkeit der Sinnesorgane der Leitungen und Nervencentren kommen wir auf keine Weise aus. Nehmen wir im Zusammenhang mit unserem Thema den Fall, dass wir zwei kleine Bilder, die zu vergleichen sind, nebeneinander auf der Staffelei stehen haben. Wir können sie beide wohl aus einiger Entfernung anschauen und zu gleicher Zeit auf der Netzhaut abbilden, aber das Centrum des Sehfeldes ebenso wie das Centrum der Aufmerksamkeit kann nicht zugleich auf beiden ruhen, sondern schwankt mehr oder weniger zwischen beiden Bildern. Ich habe mich bei solchem Schauen beobachten lassen u. z. von unbefangenen Beobachtern, die nichts wussten, als dass sie die Bewegungen anzuzeigen hätten, die ich mit den Augäpfeln ausführte. Hatte ich beide zu vergleichende Bilder gleich stark im ruhig stehenden Auge, so konnte ich nicht vergleichen, wollte ich aber vergleichen, so wurde sofort eine Bewegung des Augapfels, meist her und hin, signalisirt. Eine kurze Zeit

liegt also doch immer zwischen dem ersten und zweiten Eindruck. Immerhin wird diese Art des Vergleichens die grösste Sicherheit bieten, vorausgesetzt, dass der Beobachter überhaupt weiss, worauf es bei einer Bildervergleichung ankommt. Liegen einmal Wochen, Monate und Jahre zwischen den Eindrücken, die verglichen werden, so sinkt der Werth der Vergleichung erfahrungsgemäss ungeheuer, so dass nach einer Zwischenzeit von 20 bis 30 Jahren gewöhnlich überhaupt nur mehr die wenigsten und die kräftigsten alten Eindrücke noch vergleichungsfähig zu sein pflegen. Trotzdem möchte ich an die Erfahrung erinnern, dass bei Ungeübten, Unbegabten oder bei Uebermüdeten ein Gang von einem Zimmer in ein anderes genügt, um Eindrücke zu verwischen, die, bei frischen Kräften erworben, von einem geschulten Talent jahrelang mit Sicherheit in der Erinnerung behalten werden. Für derlei gute Gedächtnisse von Leuten mit feinem Sinn für Formen und Farben hat denn auch der Schatz von Anschauungen eine viel grössere Bedeutung als für Menschen, deren Begabung nach einer anderen Richtung hinzielt oder deren Begabung überhaupt eine geringe ist.

Der Fall, der oben angedeutet wurde, nämlich der, bei welchem beide zu vergleichende Bilder neben einanderstehen, kommt nicht allzu häufig vor. Gewöhnlich ist das Vergleichen viel schwieriger und unbequemer. Ich will versuchen, die möglichen Fälle in ein System zu bringen. Allerdings halte ich nicht viel von Eintheilungen, da sie gewöhnlich gezwungen und unzureichend sind. Um sich aber einem verwickelten Gegenstande geistig zu nähern, hat es immerhin einen gewissen Nutzen, Eintheilungen zu schaffen, die ja um so werthvoller sind, je mehr sie auf dem Wege der Erfahrung gewonnen und je weniger sie durch Speculation beeinflusst sind.

So möchte ich denn das Bildervergleichen in folgende Gruppen bringen:

I. Beide Bilder stehen vor uns.

II. Ein Bild befindet sich da, das zweite (uns von früher bekannte), entfernt davon.

III. Keines der zu vergleichenden (uns aber schon bekannten) Bilder kann zur Stelle geschafft werden.

Wer den früheren Erörterungen mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, muss sich sagen, dass diese drei Gruppen von Vergleichungen zwar in praktischer Beziehung ungeheuer von einander abweichen, dass sie aber vom Standpunkte der Theorie aus alle zusammen als ein Vergleichen in der Erinnerung angesehen werden müssen. Denn ein wirklich unmittelbares Vergleichen, so fanden wir, giebt es nicht. Die drei Gruppen unterscheiden sich nur durch die mehr oder weniger günstigen Bedingungen für's Vergleichen. Bei den Fällen der ersten Gruppe ist es möglich, die Eindrücke zeitlich und räumlich einander so sehr zu nähern, dass die kleinsten überhaupt noch wahrnehmbaren Unterschiede zum Bewusstsein kommen können. Das Auge kann wiederholt von einem Bild zum anderen gleiten, es kann und muss einzelne Stellen, einzelne Pinselstriche vergleichen, es kann (das ist ja selbstverständlich) bald den Eindruck A stärker werden lassen, bald den Eindruck A^1, es kann Stücke von A und A^1 besonders beachten und so nacheinander eine grosse Anzahl von Variationen im Vergleichen ausführen, deren Ergebniss dann als sichere Ueberzeugung zum Bewusstsein kommt. Die Anwesenheit beider Bilder gestattet ein fortwährendes Ueberprüfen der vorhergegangenen Vergleichungen. Es gestattet ferner ein Ueberprüfen durch mehrere Personen zu gleicher oder wenigstens annähernd gleicher Zeit. Durch einen Gedankenaustausch, der übrigens manchen Beobachter

mehr zerstreut machen, als in seiner geistigen Sammlung fördern wird, lassen sich so in verhältnissmässig kurzer Zeit Meinungsverschiedenheiten ausgleichen, oder man wird Gelegenheit haben, abweichende Ansichten unter Hinweis auf die Bilder selbst zu begründen.

In der II. Gruppe von Fällen tritt schon eine starke Behinderung all' dieser Gedankenarbeit ein. Nur das eine Bild steht vor uns, das andere müssen wir aus dem Gedächtniss hervorsuchen, um es vergleichen zu können. Hier fällt sofort der grosse Vortheil weg, dass wir beide Eindrücke beliebig betonen können. Das beste Gedächtniss bleibt hinter dem Eindruck zurück, der aus der unmittelbaren Gegenwart stammt. Ein gewisses Wechseln zwischen A und A^1 ist hier, wie es scheint nur dadurch möglich, dass man den Eindruck des eben gesehenen Bildes etwas ausklingen lässt, um die Erinnerung an das früher gesehene wieder etwas mehr in's Bewusstsein zu bekommen. Meiner Erfahrung entspricht es, dass der erste Eindruck um so mehr sich verwischt, je öfter einerseits ich den Versuch mache, ihn mit dem jüngsten stärkeren Eindrucke zu vergleichen und andererseits je ähnlicher beide Eindrücke einander sind. Sind dann beide Eindrücke alt geworden, vorausgesetzt, dass keiner derselben durch erneuerte Anschauung aufgefrischt worden ist, so kommt stets eine Zeit, in der man beide Eindrücke nicht mehr von einander sondern kann.

Eine unabsehbare Reihe von Variationen ergiebt sich aus der Verschiedenheit des Raumes, der zwischen beiden Bildern liegt und zum Theil davon bedingt aus der Verschiedenheit der Zeit, die vom ersten Eindruck bis zum Anschauen des zu vergleichenden Bildes verstrichen ist, ferner aus der Verschiedenheit der subjectiven Bedingungen, der allgemeinen

geistigen Anlage, der augenblicklichen Disposition und Aufmerksamkeit.

Für derlei Vergleichungen, bei denen das eine Bild nicht neben das andere gestellt werden kann, spielen Abbildungen eine wichtige Rolle. Eine farbige gute Kopie des fernen Bildes dürfte selten zur Hand sein. Um so häufiger sind Stiche und photochemische Nachbildungen erreichbar. Sind sie deutlich und zuverlässig, so kann man allerdings mit ihrer Hilfe alles, was sich in Schwarz und Weiss, in Hell und Dunkel umsetzen lässt, mit grosser Genauigkeit vergleichen. Viele ausgezeichnete moderne photographische Nachbildungen erlauben sogar eine Vergleichung der Sprungbildung (Craquelure) und lassen stellenweise mit Wahrscheinlichkeit spätere Uebermalungen, endlich auch Reuezüge (Pentimenti) erkennen. (Letztere sind bekanntlich Uebermalungen, die der Künstler selbst zum Zweck von Aenderungen an seinem Bilde anbringt.) Aber schon hier fehlt die Sicherheit der Ueberzeugung. Wenn ich an dem Bilde selbst durch wechselnde Stellung gegen die Lichtquelle, durch einen Wechsel meines Standpunktes, durch Annähern und Entfernen des Auges mir sehr bald darüber klar werde, in welcher Ebene ein Pinselstrich sitzt, ob er der Untertuschung, der Untermalung, der letzten Ausführung oder ob er einem Pentiment, endlich ob er einer fremden Uebermalung angehört, so bietet mir die beste Photographie stets nur dieselbe Oberfläche, deren Deutung mir glücken, aber auch missglücken kann. Eine weitere Controlle giebt es hier nicht (ganz abgesehen davon, dass jede Möglichkeit fehlt, mittels Putzwasser eine frische Uebermalung unzweifelhaft zu erkennen). Dass eine Photographie in manchen Fällen mehr zeigt, als das Auge unterscheiden kann, weil die lichtempfindlichen Platten auf andere Strahlen reagiren als unsere

Netzhäute, ist ja sicher, und diesen Vortheil wird man sich jedesmal eifrig zu Nutze machen. Das Wichtigste am Bilde aber, die Farbe, wird allem Anscheine nach, noch recht lange nicht durch die Photographie wiedergegeben werden können. Ich möchte die Anfänge der Farbenphotographie nicht unterschätzen und will auch die glänzenden Erfolge des heutigen Lichtfarbendruckes nicht im mindesten verkleinern. Nur wird man mir gerne zugestehen, dass weder die Farbenphotographie noch der Farbendruck heute schon von irgend welcher Bedeutung für das vergleichende Bilderstudium sind. Das wichtigste Ersatzmittel für die Originale ist heute in tausenden von Fällen die Photographie. Ihr Werth für's Gemäldestudium ist zweifellos ein sehr verschiedener je nach der Organisation dessen, der sie benutzt, und je nach der Art des Originals, nach dem sie hergestellt ist. Für Malereien grau in grau (Grisaillen) oder im Allgemeinen für sogenannte monochrome Malereien bietet die Photographie einen guten Ersatz. Hinter farbigen Vorbildern bleibt sie aber (auch seit der segensreichen Erfindung orthochromatischer Aufnahmen) ungeheuer zurück. Ist nun Jemand so geartet, dass er einen feinen Farbensinn hat, so kann ihn das violettgrau einer Photographie überaus unangenehm berühren. Durch das Ansehen derselben wird ihm die Erinnerung an das farbige Original viel eher verwischt als aufgefrischt. Ich kenne derlei Bilderfreunde, welche die graulichen Klexe, so nennen sie Photographien nach farbigen Originalen, mit Unwillen von sich weisen, um sich nicht dadurch die farbigen Eindrücke in ihrem Gedächtniss auszulöschen. Die Photographie sagt ihnen wenig oder gar nichts. Leute dagegen mit wenig Farbensinn und besserer Anlage für's Auffassen der Form können geradewegs fanatische Anhänger des Vergleichens mittels Photo-

graphien werden. Morelli gehörte zweifellos zu diesen. Die stilkritischen Merkmale, die er für die Werke so vieler Maler angiebt, sind fast ausnahmslos von den Formen hergenommen und nur in den seltensten Fällen von den Farben.

Ueber den Werth der Photographien nach Gemälden, insofern es sich um Vergleichung von Formen und Linien handelt, giebt es gewiss keinen Zweifel.[1] Die Palaeographie und die Kupferstichkunde sind in der Ausnützung der Photographie vorangegangen, und für diese Wissenschaften leistet denn auch das Lichtbild gar viel, ungleich mehr, als für die Gemäldekunde. Diese aber muss denndoch erst die Ausbildung der Farbenphotographie abwarten, bevor sie ihren photochemischen Nachbildungen dieselbe Bedeutung beilegen darf, wie sie photographirten Stichen und Handschriften zweifellos schon heute zukommt.[2])

Beim Vergleichen eines vor uns stehenden Bildes mit anderen, die nicht herbei geschafft werden können, giebt es nun wieder allerlei Fälle, deren wichtigste angedeutet werden sollen: a) der Vergleichende kennt das anderwärts befindliche Bild aus eigener Anschauung; b) er kennt es nur nach einer Abbildung; c) er kennt es nur nach Beschreibungen. Diese Fälle können an den Grenzen in einander übergehen, wenn die Erinnerung an das in der Ferne befindliche Bild so gut

[1]) Diesen Werth giebt sogar C. Fiedler zu („Ursprung der Künstlerischen Thätigkeit“ S. 62), der gegen Nachbildungen im übrigen eingenommen war.

[2]) Wenn daher Leute, die nur auf das Vergleichen von Handschriften und Kunstdrucken eingeübt sind, ihre beschränkten Begriffe auch auf die Vergleichung von Gemälden anwenden wollen und Andere, die über das vergleichende Studium von Bildern ernstlich nachgedacht haben, belehren wollen, — so weiss man, woher der Wind bläst.

wie ganz erloschen ist und wenn keine Abbildung desselben aufzutreiben ist. Im Falle c) hat die Vergleichung nur mehr einen Werth in Bezug auf ganz allgemeine Züge, die sich vollkommen klar in Worten ausdrücken lassen. Unzählige Feinheiten im Schwung der Linien, in der Art der Modellirung, in der Färbung lassen sich entweder gar nicht in Worte fassen oder erfordern eine solche Weitläufigkeit, dass die wenigsten Beschreibungen in den angedeuteten Beziehungen als zureichend gelten können. Meist findet man in den Beschreibungen nur die Stellung, Haltung und Handlung der Personen im allgemeinen charakterisirt, alles Beiwerk nur gattungsmässig genannt. Wird irgendwo mehr gegeben, wie etwa in Woermann's Katalog der Galerie Weber in Hamburg, so ist's eine Ausnahme[1]).

Beschreibende Notizen haben dann einen grossen Werth, wenn sich daran noch lebhafte und bestimmte Erinnerungen knüpfen. Dies ist dann der Fall, wenn sie mit gespannter Aufmerksamkeit unter günstigen Bedingungen vor nicht langer Zeit niedergeschrieben sind und wenn man sie wieder in der ursprünglichen Niederschrift liest, wodurch das Erinnern an die beschriebenen Bilder selbst ausserordentlich erleichtert wird. In dieser Hinsicht hat eine Notiz, die wenn auch vielleicht äusserlich unsauber auf den Rand des Kataloges hingesetzt, aber im Gedächtniss unmittelbar mit dem Anschauen des Bildes und mit dem Nachlesen im Katalog verknüpft ist, einen viel grösseren

---

[1]) In der Beschreibung einiger Bilder aus der Ambrasersammlung (im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses" Bd. XV) habe ich mich bemüht, auf die Farben, die Technik und auf den Erhaltungszustand näher einzugehen. Ich wüsste nicht, dass diese Bemühung irgend welche Anerkennung gefunden hätte, obwohl damit etwas Nützliches geboten war.

Werth, als das reinlichste Notizblatt, das eben durch seine Reinlichkeit, die es mit vielen, vielleicht mit allen übrigen Notizblättern gemein hat, seinen Charakter so ziemlich eingebüsst hat. Dies ist eine unerbittliche Folge der Gedankenverbindungen, wie sie einmal im menschlichen Gehirn sich bilden.

Das Anlegen und Benützen einer ausgedehnten Notizsammlung mit Hinweis auf die ursprünglichen Niederschriften hat zweifellos Bedeutung und Werth. Nur wer von den Gesetzen der Ideenassociation keine Ahnung hat, lässt alles Notizenmachen bei Seite, spöttelt über ein System methodischer Aufzeichnungen und verlässt sich auf sein Gedächtniss allein. Er wird sehen, wie weit er auf diesem dilettantischen Wege kommen wird. Dilettantismus schützt allerdings nicht vor einer Lehrkanzel; der Kreis von Bildern, den Einer aber bloss mit dem rohen Gedächtniss ohne Nachhilfe von Aufschreibungen umspannt, dürfte kein überraschend grosser sein.

Die III. Gruppe von Bildervergleichungen, wie sie oben angedeutet wurde, umfasst die Fälle, in denen keines der Bilder, die verglichen werden sollen, zur Hand ist. Nichts klarer, als dass solche Vergleichungen unter allen die geringste Sicherheit beanspruchen. Trotzdem dürfen auch sie von der Wissenschaft nicht ganz zurückgewiesen werden, wenn anders der Vergleichende nicht versäumt, auf den Mangel einer besseren Methode aufmerksam zu machen. Wie allerwärts, kommt es eben auch hier auf Begabung und Uebung an. Ein gutes Gedächtniss für Farben und Formen vergleicht bei einiger Uebung in der Erinnerung noch klarer, als ein Anfänger ohne Talent und von schwachem Gedächtniss, sogar wenn er unmittelbar vor den Bildern steht. Vergleichungen rein aus dem Gedächtniss brauchen deshalb noch nicht dilettantisch zu sein. Sie sind es am allerwenigsten dann, wenn es der Vergleichende ver-

steht, durch Notizen und Abbildungen (die er selbst nieder geschrieben und skizzirt hat) die Erinnerung so lebhaft als möglich zu machen. Auch allerlei andere Gedächtnisshilfen sind willkommen. Dabei ist es fast platt, zu betonen, dass man noch niemals mit Notizen allein, an die sich keine Erinnerungen mehr knüpfen, ein Bild bestimmt hat. Der Werth der Vergleichungen sinkt immer mehr, je weniger klar die verglichenen Eindrücke sind. Das Nebeneinanderhalten der Abbildungen von Gemälden, die wir schon ganz vergessen haben, ist nur mehr ein Vergleichen der Abbildungen, niemals aber der Bilder. Ein solches Vergleichen kann zu den unangenehmsten Fehlschlüssen führen, wie denn auch das Verarbeiten schwacher Erinnerungsbilder verhängnissvoll werden kann. Jedenfalls hat der Vergleichende, wenn er streng wissenschaftlich verfährt, anzugeben, in welcher Weise eine Vergleichung geschehen ist. Danach kann dann der Leser die Zuverlässigkeit der betreffenden Ergebnisse beurtheilen. Gar oft versteht es sich übrigens von selbst, dass die Vergleichung nicht mit den Bildern selbst vorgenommen wurde (wenn es sich um Bilder handelt, die in öffentlichen Sammlungen fest sitzen); meist ist es sogar ohne jede Erwähnung ziemlich klar, ob Abbildungen benützt wurden oder nicht. Denn ein kundiger Leser weiss häufig, ob dieses oder jenes Bild photographisch nachgebildet ist oder nicht. Freilich ist im Laufe der jüngsten Jahre diese Angelegenheit sehr verwickelt geworden. Nicht nur dass mehrere hundert Berufsphotographen allerwärts Gemälde aufnehmen, sondern auch die oft sehr geschickten „Amateur-photographen“ kommen in Frage. So wird es denn von Jahr zu Jahr nothwendiger werden, die Art der Vergleichung in wissenschaftlichen Arbeiten bestimmt anzugeben.

Wäre das Vergleichen nicht geradezu die Hauptsache,

um die sich beim Bilderbestimmen Alles dreht, so hätten ja die bisherigen allgemeinen Erörterungen wegbleiben können, um rasch zu einzelnen bestimmten Fällen zu gelangen. Ich hoffe aber, man werde mir Dank wissen, wenn ich bemüht war, die Grundlagen festzustellen, bevor weiter gebaut wurde. Nunmehr können wir die Psychologie des Gemäldebestimmens wieder aufnehmen. Als Voraussetzungen zu einem erfolgreichen Benennen bisher unklar gebliebener Bilder können wir aus den bisherigen Erörterungen schon einige ableiten, nämlich eine fortgesetzte Beschäftigung mit alten und neuen Bildern und Reproductionen, die uns eine lange Reihe von Eindrücken geläufig macht und zum Zweck der Vergleichung zur Verfügung stellt. Bevor nicht gewisse Typen von Gemälden aus verschiedenen Zeiten und Ländern in unserem Gedächtniss festen Fuss gefasst haben, ist doch an ein rasches und sicheres Arbeiten auf diesem Gebiet nicht zu denken. Obwohl nun die Vergleichungen, die zu den Schlüssen führen: ich habe ein deutsches, italienisches, französisches, niederländisches, englisches, spanisches Bild aus einer bestimmten Periode vor mir, obwohl nun diese Vergleichungen sehr rasch und fast immer ohne neuerliche Ueberprüfung vor sich gehen, sind sie dennoch wissenschaftlich brauchbar, da sie jeden Augenblick durch Worte begründet werden können. Es ist ja durchaus keine Sache der Empfindung, ob ich ein Bild als einen Italiener des 15. Jahrhunderts erkenne, oder als einen Niederländer des 17. Jahrhunderts. Die typischen Merkmale des Materials der Technik, der Auffassung, wie sie verschiedenen Nationen und Zeiten zukommen, sind doch jedem Bilderfreunde so geläufig, dass er seinen Ausspruch augenblicklich begründen kann. In den meisten Fällen, mit verschwindenden Ausnahmen, wird dies der Fall sein.

Mit dem Nennen bestimmter Künstlernamen geht es dann erfahrungsgemäss schon etwas langsamer, als mit der Bestimmung der Nationalität und des Zeitalters, oft ganz verzweifelt langsam. Die engere Gruppe, etwa ob flandrisch oder holländisch, ob bolognesisch oder venezianisch, wird ja gewöhnlich rasch erkannt; mehrere Dutzend, sogar viele hunderte von Malern sind ferner dem Kenner in ihrer Charakteristik so geläufig, dass ihm wenigstens ihre Namen nach Bedarf unter günstigen Bedingungen rasch in's Bewusstsein kommen. Dann aber giebt es so viele heikle Fälle, in denen es sich einmal um treffliche zeitgenössische Kopien handelt, die von eigenhändigen Wiederholungen unterschieden werden sollten, oder in denen man Bilder von seltensten Malern vor sich hat, deren Werke, kaum in der Litteratur einmal gestreift, viele Aehnlichkeit mit denen von viel genannten Meistern haben, aber doch wieder einzelne Züge aufweisen, die sie merklich von den bekannten Grössen unterscheiden. Leider ist die Anzahl der Bilder, von denen augenblicklich vernünftiger Weise Niemand verlangen kann dass man ihren Autor kenne, eine ziemlich grosse.

Je schwieriger die Fälle sich gestalten, um so mehr wird sich das Bedürfniss einstellen, durch Vergleichungen in wissenschaftlicher Weise nachzuhelfen. Ist's erreichbar, so werden wir das in seiner Benennung fragliche Bild der Reihe nach neben andere stellen, deren verschiedene Urheber sicher bekannt sind. Bleibt die Confrontation unmöglich, so folgen andere Vergleichungsarten, wie sie oben schon im Allgemeinen besprochen sind. Wir haben z. B. ein Gemälde vor uns, etwa Loth mit seinen Töchtern, das wir in wenigen Secunden[1]) als ein Werk aus der Umgebung des Cranach er-

[1]) Die rascheste Intuition ist noch nicht annähernd „blitzschnell". Man weiss es zur Genüge, dass die Nervenerregung sich viel langsamer

kennen. Damit ist eine nur ganz rohe Diagnose gemacht. Erst weitere Vergleichungen werden ergeben können, ob das Bild etwa dem älteren oder jüngeren Cranach selbst angehört oder ob es undefinirbare Werkstattarbeit ist, ob ferner etwa Wolf Krodel oder Tymmermann und andere Cranach-ähnliche Maler in Frage kommen. Ich will annehmen, eine eigenhändige Ausführung durch einen Cranach sei ausgeschlossen u. z. auf Grundlage gewissenhafter Vergleichungen mit sicheren Werken. Ueberdies zeige das Bild eine gewisse Individualität. Es wird bei dem heutigen Stande der Kunstforschung oft Wochen oder Monate dauern, bevor wir über die allgemeine Benennung: Richtung des älteren Cranach hinauskommen werden. Obwohl sich da und dort, allerdings zerstreut genug, einige gute Anhaltspunkte finden lassen (ich nenne nur einen monogrammirten Tymmermann in der Hamburger Kunsthalle und die monogrammirten Bilder des Krodel in der Wiener Galerie und eines in Darmstadt[1]),) vergeht wohl mancher Monat, manches Jahr, bevor überzeugende abschliessende Gedankenverbindungen gefunden werden.

Einige Beispiele, theils typisch zugerichtet, theils aus dem lebendigen Strome der Kunstgeschichte geschöpft, werden uns noch näher mit dem Bilderbestimmen bekannt machen.

---

fortpflanzt als die Elektricität. Nur die Kleinheit der Strecken, die beim Denken in den Nervenbahnen durchlaufen werden, täuschen uns ein „blitzschnelles“ Denken vor.

[1]) Sehr wahrscheinlich ist auch die Kreuztragung No. 98 in Donaueschingen von Wolf Krodel. Cranach's Monogramm darauf und die Jahreszahl sind sicher falsch. Sie gehen über die alten Sprünge hinweg, ganz abgesehen vom Cranach — fremden Ductus. — Ich gehe übrigens hier weder auf Krodel noch auf Tymmermann oder einen anderen Maler der Cranachgruppe näher ein, obwohl einiges Material vorliegt und in der Litteratur einige Vorarbeiten zu finden sind.

Ein feines Landschäftchen wird mit der Frage vorgewiesen, von wem es gemalt ist. Die flandrischen Töne sind deutlich ausgesprochen im dunkelbräunlichen Vordergrunde, in den grünen theilweise hell beleuchteten Bäumen des Mittelgrundes und in der bläulichen Ferne, in welcher mehr oder weniger Ultramarin und Weiss vorherrschend ist. Zahlreiche Figürchen beleben alle Gründe. Als Unterlage finden wir Kupfer. Derlei zarte Bildchen kennt man aus der Zeit um 1600 von Jan Brueghel dem älteren und von Paul Bril, aus etwas späterer Zeit vom jüngeren Jan Brueghel, von Peeter Gysels, Adriaen (van) Staelbemt und, wenn man die Gruppe etwas weiter fasst, auch von Denis van Aalsloot, Petrus Stefani, Mat. Molanus, Pet. Schoubroeck, Isaak van Oosten, Anton Mozart. Gillis van Coninxloo, der Bahnbrecher dieser ganzen Richtung, der ja auch noch mit seinen letzten Werken in die angedeutete Periode hereinreicht, malte zwar in verwandten Tönen, aber mit breiterem Pinsel, als die erst genannten Meister, Brueghel und Bril. Breiter als diese malten durchschnittlich auch Josse de Momper und Anton Mirou, die etwa noch von der Gruppe sind. Abraham Govaerts ist zu schwach, um neben Jan Brueghel auch nur annähernd ebenbürtig genannt zu werden, auch Tobias Verhaegt erscheint neben ihm wenig bedeutend. Einige Bilder von David Vinckboons und den Saverys sind stellenweise wenigstens in der Behandlung der Eichen ebenfalls in dieselbe Gruppe von Malern einzureihen, auch wenn ihre Figuren mit denen des Jan Brueghel nicht zu verwechseln sind. Die Valckenborchs stehen ganz fremd neben den Genannten.

Ich nehme an, dass wir ein Werk des älteren Jan Brueghel vor uns haben, ein Bildchen, an welchem die

Signatur so verdorben ist, dass sie in keinerlei Weise erkannt werden kann.

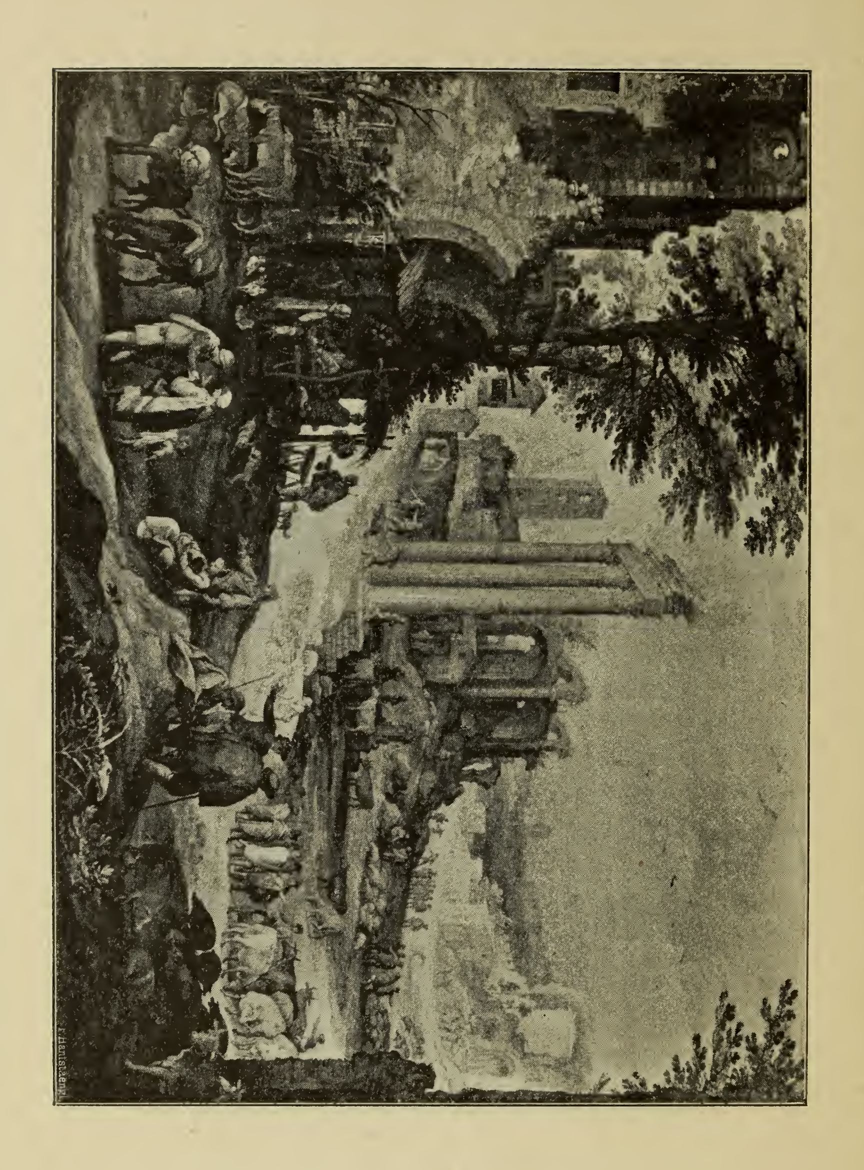
Eine weitere Annahme ist die, dass der Gefragte von den Werken des Paul Bril und Jan Brueghel des I. recht viele und von denen der übrigen, hier genannten Maler je einige, zum mindesten eines gesehen hat[1]).

[1]) Wo man die einzelnen sicheren Bilder zu suchen hat, ist in Bezug auf mehrere der genannten Maler in den kleinen Galeriestudien schon mitgetheilt worden. Andere Maler der Jan-Brueghelgruppe werden in den im Text folgenden Mittheilungen behandelt. Hier erübrigt nur Folgendes: ein signirtes Bild des Isaak van Osten befindet sich in der fürstlich Lichtenstein'schen Galerie (Im handschriftlichen Katalog von Dallinger aus 1805 als Joh. v. Osten verzeichnet. War eine Zeit lang in den Händen des Abbate Luchini.) Van den Branden nennt ein Bild in Antwerpener Privatbesitz, Woermann ein anderes in Orléans (Geschichte der Malerei III, 396). Als Litteratur füge ich noch hinzu die Liggeren, Kramm, und die Zeitschrift für bildende Kunst XVI. 331, wo das voll signirte Bild von 1650 in der Galerie zu Orléans beprochen ist. — Zu Abr. Govaerts. Ein sehr feines Bild mit sehr dunklem Vordergrunde und signirt A Govaerts. 161, befindet sich in der Brera zu Mailand (helle Schrift links unten auf asphaltbrauner Unterlage). Ein, nach meiner Erinnerung weniger feines Bild von 1612 im Haag, eines von 1614 in Bordeaux (nach Migne's Dictionnaire des Musées, Sp. 189 wäre dieses Bild aus 1617; Clément de Ris, der übrigens mit diesem Meister nicht vertraut ist, schreibt 1614 „Musées de province" 2. Aufl. S. 90 f. Woermann in der Zeitschrift f. bildende Kunst XVI. S. 59 sagt bestimmt 1614), ein weiteres von 1624 in Braunschweig (Abbildung in Herm. Riegel's grossem Galeriewerke vergl. auch desselben Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte, wo Michiels citirt wird aus der Gazette des beaux arts 1868, I, 119 f.) Ein signirtes aber nicht datirtes Bild aus dem Besitz des Grafen Thun sah ich vor einigen Jahren in Wien. Es war eine Landschaft mit mythologischen Figuren. Bäume mit rundlichen, hängenden Laubmassen; im übrigen die Landschaft Coninxloo-artig. Nicht datirt, aber recht deutlich leserlich, wenn auch nicht mehr vollständig signirt ist der A. Govaerts in der Aula zu Göttingen. Die

Um den Leser rasch an die Art der feinen flandrischen Landschaften um 1600 zu erinnern, bilde ich hier ein signirtes und mit 1600 datirtes Werk des Paul Bril ab (nach dem Original in der Dresdener Galerie, Woermann No. 858 und nach der Fr. Hanfstängl'schen Aufnahme; Cliché gleichfalls Hanfstängl) und ein signirtes Bild des Jan Brueghel von 1609 (Ausschnitt; die kleinere rechte Hälfte aus einem Original in der Münchener Pinakothek, Reber No. 689, Photographie und Cliché von Fr. Hanfstängl).

Landschaft ist wieder Coninxloo-artig aufgefasst. Viele Eichen, links im Mittelgrunde ein Teich. Nach rechts im Vordergrunde führt ein Waldweg. Etwas rechts von der Mitte eine ruhende Jagdgesellschaft. Signirt unten halb rechts. Ein undatirtes Bild mit halb verwischter Signatur befindet sich in der Augsburger Galerie. Der Catalog des Moritzhuis von Breduis und De Groot nennt einen weiteren Govaerts noch in Helsingfors. In Schwerin wird dem Künstler eine Landschaft zugeschrieben. (No. 424.) Der grosse Katalog giebt reichliche Notizen über den Künstler, der auch überall in der Litteratur über Antwerpener Malerei behandelt ist. Landschaften von Govaerts haben sich ehedem in der Wrschowetz'schen Sammlung zu Prag befunden. — Bezüglich des Tobias Verhaeght verweise ich auf die sicheren Bilder in Aachen, Brüssel und in Pavlovsk (bei Paul Delaroff), beschrieben in der Seemann-Lützow'schen Kunstchronik (V. No. 28.) Auf ein weiteres Werk des Verhaeght in der Sammlung Paul Mantz werde ich durch de Groot aufmerksam gemacht. Ueber eine Zeichnung in der Albertina vergl. das Monatsblatt des wissenschaftlichen Clubs in Wien vom 18. Febr. 1889 (X. Jahrg. No. 8) S. 81. Unter den alten Quellenschriftstellern sind es Sandrart, Van Mander, De Bie, secundär Descamps und Weyermann, die den Meister erwähnen. Als Lehrer des Ruben wird er oftmals in der Rubenslitteratur erwähnt. Hierzu Génard's Aanteekeningen (S. 326) Riegel: Beiträge I. S. 274 f., und Ruelens: „Codex diplomaticus Rubenianus" S. XIV f. sowie die oft genannten Arbeiten von V. d. Branden, Rooses. Neuerlich s. Zeitschrift für bild. Kunst V, 133 und Kunstchronik V. 340 f. De Groot: Honbraken S. 174.





Wie wird sich in einem solchen Falle der gefragte Bilderfreund, der noch nicht weiss, von wem das Bildchen ist, zurecht finden?

Ohne jeden Zweifel ist er unter den gegebenen Voraussetzungen sehr bald bei der flandrischen Gruppe von Landschaftsmalern angelangt, die oben zusammengestellt wurde. Er hat ja von jedem der Maler, die hier in Frage kommen, wenigstens ein Bild im Gedächtniss und orientirt sich bald an den Costümen, an der Behandlung der Bäume, an dem Malgrunde (Kupfer), dass er in seiner Datirung nicht mehr sehr weit in's 16. Jahrhundert zurückgreifen dürfe, dass ein Peeter Brueghel der ältere, ein Lucas Gassel und Jacob Grimmer gar nicht mehr in Frage kommen können, dass andererseits eine Verwechslung mit den niederländischen Landschaftsmalern des reifen 17. und des 18. Jahrhunderts platterdings unmöglich ist, sogar mit Math. Schoevaerdts, bei welchem noch spät das unverkennbare Bestreben auftritt, den Jan Brueghel nachzuahmen[1]). Auch C. Beschey und Rudolf Bys, beide im 18. Jahrhundert schaffend, gaben sich zwar mit ihren Brueghelnachahmungen viele Mühe, jedoch ohne sich bis zu einer

[1]) Signirte Bildchen des M. Schoevaerdts (auch Schouvaerdts geschrieben) kenne ich in der Bischofsresidenz zu Bamberg, in der Brüsseler Galerie (No. 435 und 436) im Louvre (No. 482 und 483), in Wörlitz (im gothischen Hause No. 1615 und 1622). Notirt habe ich solche in Madrid (No. 1660) und in Stockholm (No. 626 f.) Einigermassen können auch die Schoevaerdt'schen Originalradirungen zur Vergleichung herangezogen werden. (Biographische Angaben hauptsächlich im Brüsseler Katalog. Die Nachträge zu Füssli's grossem Künstlerlexikon kritisiren die Angaben bei Basan). In der Hoet'schen Katalogsammlung kommt der Name mehrmals vor.

täuschenden Aehnlichkeit zu erheben.[1]) Noch weniger könnte man die Bilder eines Th. Michau oder solche von den Hartmanns als täuschende Nachahmungen bezeichnen.

Die Fruchtbarkeit und die Beliebtheit Jan Brueghel's bringen es mit sich, dass man sehr viele zuverlässige Werke von ihm kennt. Viele signirte Werke sind datirt, wodurch eine Anreihung nach der zeitlichen Folge auch bei den nicht datirten wenigstens durch Vergleichung mit annähernder Sicherheit ermöglicht wird. Gar leicht ist aber ein Ueberblick über die mehreren hundert Werke des Künstlers nicht, die in allen grossen und vielen kleinen Sammlungen zerstreut sind. Stoff genug für eine grosse Arbeit über Jan Brueghel läge vor. Die trefflichen Bilder des Meisters in der Ambrosiana zu Mailand allein mit allem, was drum und dran hängt, würden einen netten Band füllen, wollte man sie culturgeschichtlich und kunstgeschichtlich genau bearbeiten. Hier kann freilich nur im Vorübergehen darauf hingewiesen werden, dass reichliches Material an gut erhaltenen und sicher beglaubigten Werken des älteren Jan Brueghel allerwärts zu finden ist. Eine Vergleichung aus frischer Erinnerung, sogar eine Confrontation stösst in unserem Falle wenigstens in grossen Galeriestädten auf keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. Die Verlagskataloge der photo-

---

[1]) C. Beschey ist von Balthasar Beschey und Jacob Beschey streng zu sondern, obwohl auch diese gelegentlich archaistische Anwandlungen hatten. In der Mannheimer Galerie sieht man eine kleine Kopie von J. Beschey nach der Rubens'schen Auferweckung des Lazarus. Eine Beschey'sche Kopie nach Rubens wird bei Hoet (II. S. 323) erwähnt. — Zwei mit C. Beschey signirte Nachahmungen des Jan Brueghel sah ich bei Herrn Baron zu Rhein in Würzburg. — Von Rudolf Bys war in den Galeriestudien schon mehrmals die Rede. Michau und die Hartmanns liegen doch schon zu weit ab, um gerade hier eingehend besprochen zu werden.

graphischen Anstalten weisen auch manches Blatt auf, das hier dienlich sein kann[1].)

So dürfte denn die Entscheidung mit Sicherheit zu treffen sein, ob das Bildchen, das wir uns als Beispiel gewählt haben, ein wirklicher Jan Brueghel ist oder eine Nachahmung. Der Sicherheit wegen wird man alle Möglichkeiten, die uns durch die Kunstgeschichte und insbesondere die Gemäldekunde an die Hand gegeben werden, der Reihe nach erwägen und durchprüfen. Unbedingt muss man sicher sein in der Unterscheidung von alten Vorbildern und modernen Kopien, soweit es möglich ist, auch in der Diagnose von alten Kopien. Dann kann es nur zur Festigung des Urtheils beitragen, alle Maler, deren Werke eine gewisse Verwandtschaft mit dem zu bestimmenden Bilde haben, nach Möglichkeit wirklich zu vergleichen. In unserem Falle ist wohl eine strenge Sonderung, zunächst von Paul Bril, am wichtigsten, dessen frühe Bildchen im Ganzen viel kühler gefärbt sind (d. h. sie haben mehr grün und blau) als die von Jan Brueghel (in denen verhältnissmässig mehr goldige, ockerige, röthliche Töne vorkommen). Ueberdies charakterisirt Jan Brueghel seine Figürchen bis an die Grenze der Caricatur, wogegen Paul Bril, offenbar schon für die allgemeineren Formen der italienischen Malerei empfänglich, die Charakteristik viel weniger ausnützt. Brueghel ist unerschöpflich im Erfinden von sittenbildartigen Gruppen; bei Bril stehen die Figuren gewöhnlich wie schwache Schauspieler auf der Bühne. Brueghel bringt durchschnittlich mehr Figuren an, als

---

[1]) In den kleinen Galeriestudien war wiederholt von Jan Brueghel und der Litteratur über ihn die Rede. Ein Ausschnitt aus dem Brueghel der Wiener Schönborngalerie ist im III. Heft der neuen Folge abgebildet.

Bril[1]). Brueghels Malweise ist körnig, die Bril'sche in jener Zeit um 1600 ziemlich flach. Brueghel zeichnet oft mit feinem Pinsel die charakteristischen Linien schwarz nach zur Vollendung. Das fehlt bei Bril. An den Formen der Bäume sind sie kaum zu unterscheiden (auf unseren Abbildungen erscheint allerdings das Laub im Mittelgrunde bei Jan Brueghel massiger, als bei Bril), wohl aber an der Färbung, wie schon oben gesagt wurde. Füge ich noch hinzu, dass für die vielen stilllebenartigen Züge auf Brueghel's Bildern und gar für seine Blumenstücke bei Bril gar keine Analogien zu finden sind, so sind wohl die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden, sonst einander ähnlichen Malern erschöpft.[2])

Nun zu Peeter Gysels. Signirte Landschaften von ihm befinden sich in Amsterdam, Augsburg, Berlin, Dresden, Frankfurt a. M. (in der städtischen Sammlung, Prehn'sche Abtheilung) in der Aula zu Göttingen, in London (Hope-Collection), in der Turiner königlichen Galerie, im Schleissheimer Schloss, in der Galerie zu Wiesbaden. Eine, durch das Schleissheimer

---

[1]) Selbstverständlich beziehen sich diese Unterscheidungen nur auf Werke, in denen sowohl Landschaft, als auch Figuren von demselben Maler sind. Beide Künstler haben auch sehr häufig in ihrer späteren Zeit mit Anderen zusammen gearbeitet.

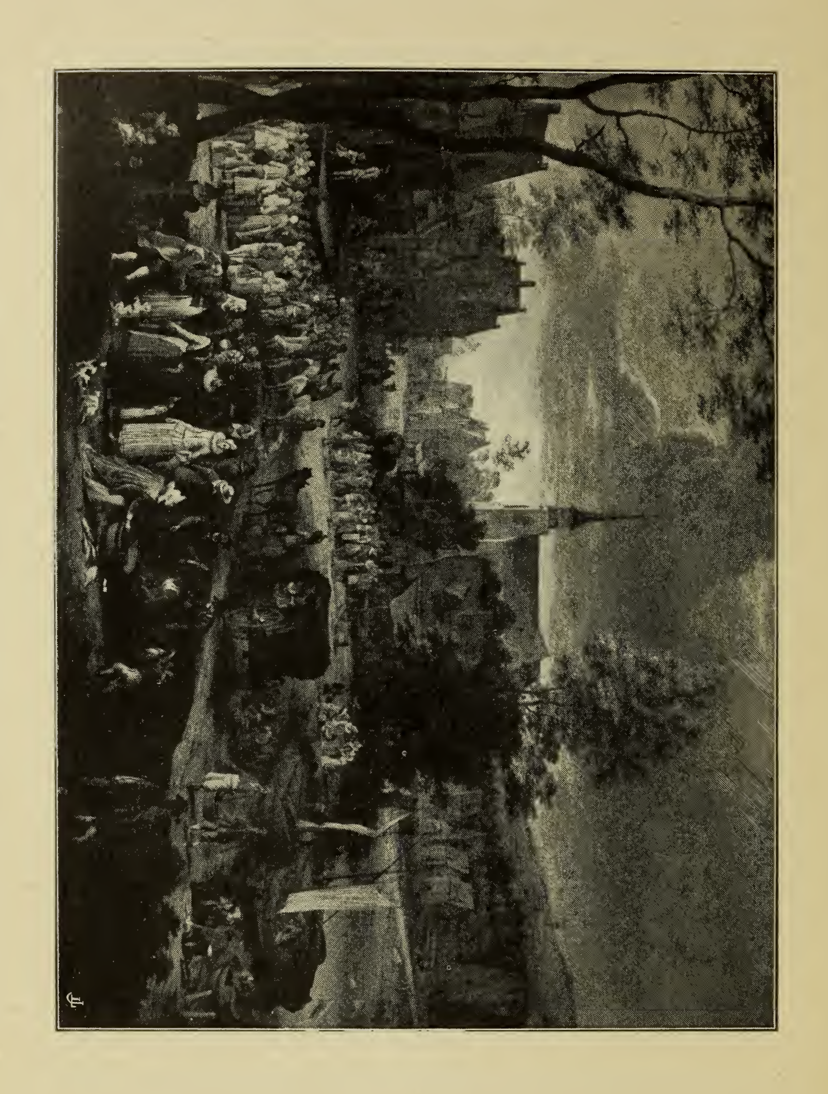
[2]) Ueber Paul Bril und seinen künstlerischen Entwicklungsgang habe ich gehandelt anlässlich der Veröffentlichung zweier früher Bril'scher Bilder im „Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses“ Band XV späterhin in den kl. Galeriestud. N. F. Heft I und II. Zur Liste der Bril'schen Werke, die ich kenne, trage ich nach: Neapel, Museo Filangieri No. 1467 (Landschaft des späten Stils), zu den in alten Inventaren verzeichneten: eine Seeschlacht von 1607 in der Galerie Granvella zu Besançon. (Litteratur, S. 41 Anm.) Descamps (vies des peintres I, 1753, S. 209 ff) führt viele Werke des Bril in alten Sammlungen an. Neuerlich verzeichnete der Katalog der Auction Krupp (Köln, J. M. Heberle) als No. 25 einen Bril, der nach Angabe des Katalogs signirt ist.

Gegenstück beglaubigte Landschaft hängt in der Münchener Pinakothek; solche, deren Beglaubigung auf alte Inventare zurückgeht, besitzt die Schönborn-Wiesentheid'sche Galerie zu Pommersfelden. Die kleinen Stillleben meist mit einem todten Schwan, die man mit Gysels Signatur kennt, sind vielleicht von dem Sohne, wobei man aber daran festhalten muss, dass auch der ältere Gysels noch bis in sein hohes Alter thätig war. Die Landschaft in der Clinton-Hope-Collection zu London, ein aussergewöhnlich grosses Bild ist signirt: „PEETER GHEYSELS", darunter „INVENTOR ET PINSIT" und wieder darunter die Jahreszahl „1687". Es ist eine Kermiss mit Figuren im Vordergrunde überladen. Furchtbar fein durchgebildet; zweifellos von demselben Geysels, von dem die kleinen Landschaften sind, die man nach ihrem ganzen Charakter einer früheren Periode zuweisen muss und deren einige wohl weit vor 1687 fallen. Die Galeriestudien haben sich schon mehrmals mit Geysels dem älteren und dem jüngeren beschäftigt[1]). Heute interessirt uns hauptsächlich die Unterscheidung seines Stils von dem des Jan Brueghels.

Peeter Gysels ist gewöhnlich etwas spitziger in den Details, als der begabtere erfindungsreichere ältere Meister. Die Bäume im Vordergrunde sind duftiger, weniger dicht im Laub, klein-

---

[1]) Vergl. Bd. I., einschliesslich der Nachträge, ferner Woermann's Erörterungen in der Gesch. d. Malerei und in seinem grossen Katalog der Dresdner Galerie. Hier möchte ich erwähnen, dass der Katalog der Gottfried Winckler'schen Sammlung (Leipzig 1768) einen Pieter Gysens und Pieter Gheysels unterscheidet und dem letzteren die Stillleben zuweisst, was allerdings nicht den Thatsachen entspricht, aber beweist, dass die Stilverschiedenheit der Stillleben und Landschaften doch recht auffallend ist. Einen Ueberblick über die zahlreichen Werke des P. Gysels im alten niederländischen Kunsthandel gewährt die Hoet'sche Katalogsammlung.



licher, die im Mittelgrunde sind dunkler grün behandelt, als bei Brueghel (Amsterdamer und Augsburger Bild). Durchschnittlich ist er kräftiger in der Farbe, dagegen schwächlicher in den Formen. Das Grün der Landschaft reicht weiter in die Ferne als bei Brueghel (Berliner Bild). Auf dem Augsburger Bilde (das nicht im Katalog verzeichnet steht,) hier aber nachgebildet wird und zwar nach Friedrich Hoefle's Photographie) ist die Ferne nicht so leicht und duftig behandelt, wie auf analogen Bildchen des Jan Brueghel, deren eines in derselben Galerie ganz in der Nähe hängt. Ferner ist Gysels hier in allen dunklen Tönen viel schwerer als Brueghel, auch der Zinnober ist dunkler. Die Ferne ist dunkler blau als bei Brueghel (Frankfurter Bild). Auf einem der Dresdener Bilder ist der Wolkenhimmel dunkelblau, was ich bei Brueghel niemals beobachtet habe. Vor manchen Gysel'schen Bildern muss man sich übrigens sagen, dass sie realistischer und gesünder sind, als die Landschaften von Jan Brueghel, die immerhin etwas manierirt genannt werden müssen. Auf Gysel'schen Bildern habe ich ferner als Gegensatz zu Brueghel notirt, dass sie im Mittelgrunde und Hintergrund oft geradlinige Alleen, regelmässig begrenzte Gärten und dergleichen zur Darstellung bringen. Leider wurde in diesem Falle nicht angemerkt, auf welche Bilder sich die Beobachtung bezieht. Für solche Fragen könnten Photographien oder besonders ausführliche Beschreibungen von Nutzen sein. Gysels ist von den Photographen (Hoefle bildet eine erfreuliche Ausnahme) vernachlässigt, wohl auch gelegentlich von den Bilderfreunden. Sonst ginge nicht ein ausgesprochener Gysels in der Turiner Galerie (No. 411) als „Brueghel detto de Velluti" (Sammetbrueghel, Fluweelenbrueghel). Auch in Breslau dürfte der angebliche Jan Brueghel No. 279 sich noch als Peeter Gysels herausstellen. Die Zeichnung ist für Brueghel

zu unsicher, und die grünen Töne reichen zu weit in die Ferne.[1]) Was die Figürchen auf den Gysel'schen Landschaften betrifft, so sind sie viel schlanker, gestreckter, um etwa eine Kopflänge höher, als die Brueghel'schen Gestalten, die gar oft noch an die plumpen Verhältnisse beim alten Peeter Brueghel erinnern, wenigstens in den früheren Bildern. Ein Hineinzeichnen von Umrissen, wie's bei Jan Brueghel so oft vorkommt, wird bei Gysels nicht bemerkt, wobei ich allerdings eine neuerliche Ueberprüfung anrathen muss, da ich in diesem Falle nur über Erinnerungsnotizen verfüge.

Die Vergleichungen zwischen Jan Brueghel und Gysels reichen übrigens ziemlich weit zurück. Schon Descamps hat sich bemüht, Unterschiede festzustellen[1]) und das mit gutem Blick.

Bei einiger Vorsicht wird kaum so leicht eine Verwechslung zwischen Jan Brueghel dem I. und Peeter Gysels vorkommen. Ob dagegen nicht manches Werk vom jüngeren Jan Brueghel unter der Firma des berühmteren Vaters in

---

[1]) Einen zweifellos falsch signirten Jan Brueghel der Academia in Venedig habe ich vor vielen Jahren als Gysels notirt, aber jüngst als Kopie nach dem älteren Jan Brueghel erkannt. Auf Gysels wäre ferner zu untersuchen eine Zeichnung mit tanzenden Carnevalsfiguren im British Museum (Sloane Coll. 5227—58. Feines Blatt. anonym). — Der alte Mechel'sche Katalog der Wiener Galerie und frühere Nachrichten aus der weltlichen Schatzkammer in Wien verzeichnen zwei (signirte) Landschaften von Gysels. Wo sind diese jetzt?

[1]) Vie des peintres III, 41. Decamps meint, Gysels wäre dem Brueghel gleichgekommen „s'il avait pu mêler davantage ses couleurs, qui sont trop crues: le beau verd, le beau rouge, le beau jaune dominent dans ses tableaux; au lieu de donner de l'éclat à ses ouvrages ces couleurs tranchantes en ôtent tout l'accord . . .“ Diese Beobachtungen, jetzt schon etwa hundert und fünfzig Jahre alt, scheinen mir vollkommen zutreffend.

den Katalogen steht, möchte ich als recht unbestimmt hinstellen. Ich meine sogar, dass hier eine Lücke von Belang in unseren stilkritischen Kenntnissen zu verzeichnen ist und dass wir den Schlüssel zur sicheren Unterscheidung des Vaters vom Sohne hier noch nicht gefunden haben. So weit ich der Sache nachgegangen bin, ist der Sohn ein etwas derber Nachahmer des Vaters. Die Ausgangspunkte für die Vergleichung bilden: das signirte Bild der Münchener Pinakothek No. 706 und die Bilder aus der Zeit um 1641 in der Dresdener Galerie. Darnach habe ich auch eine Landschaft mit Figuren in der Galerie Winter-Stummer in Wien und ein Gemälde der kaiserlichen Galerie in Wien auf den jüngeren Brueghel bezogen. Auch ein Bild der Gothaër Galerie (No. 12) und eines des Amsterdamer Ryksmuseum (neu 211) wurden von mir in diesem Zusammenhange notirt. Auf wie viele Bilder des älteren Jan Brueghel auch der jüngere seine Kunst gewendet hat, weiss man heute noch nicht.

Die Figürchen des älteren Brueghel könnten leicht mit denen des Peter Schoubroeck verwechselt werden, allerdings nicht jene Bauernfiguren, Reiter, Damen, wie sie auf Brueghel'schen Landschaften vorkommen, sondern diejenigen, die er in seinen Höllenbildern zu wüsten Knäueln vereinigt. Sicher benannte Landschaften von Schoubroeck[1]), die man

[1]) Peter Schoubroeck lebte zwischen mindestens 1598 und 1608 in Frankenthal (Vergl. L. Sponsel im Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen X). Sichere Bilder befinden sich in Braunschweig, Cassel (No. 49), Dresden, Kopenhagen, Schleissheim, Wien. Schoubroeck kommt in der älteren deutschen Litteratur nicht selten vor, so in Winckelmann's neuem Malerlexikon von 1796. In Murr's Beschreibung des Praun'schen Kabinets zu Nürnberg kommt ein signirtes Bild von 1597 vor, das ein Praun von Peter Schoubroeck selbst in Nürnberg (1597) gekauft haben soll. No. 184, grosses Kupferbild, dessen weitere Schicksale mir unbekannt

mit solchen des äleren Brueghel verwechseln könnte, sind mir nicht bekannt geworden. Unsichere giebt es in Cassel (No. 50 u. 51).

Zu besprechen sind unter den Malern der Brueghelgruppe nunmehr noch Einige, darunter Aalsloot (Denis van Aalsloot) der übrigens hauptsächlich Landschaftsmaler gewesen zu sein scheint und seine Figuren von Anderen, gelegentlich von Hendrick de Clerck hat malen lassen. Seine Eichenblätter sind gewöhnlich grob kammförmig und nähern sich denen des Gillis van Coninxloo. Signirte Bilder kenne ich in Wien in der kaiserlichen Galerie und in der gräflich Harrach'schen Sammlung. Eine voll signirte Winterlandschaft sah ich in Mosigkau.[1]) Von ihm schien mir zu sein die Landschaft auf

---

sind). Späterhin kommt der Name in Nagler's Monogrammisten und im Künstlerlexikon vor. Beachtenswerth Woermann-Woltmann's Gesch. d. Malerei III. 396. Das Bildchen der Amsterdamer Galerie (No. 210, alt 459) beziehe ich auf Schoubroeck. Diesem möchte ich ferner geben in der Galerie Tosio zu Brescia: eine feine Gebirgslandschaft mit einer Heiligen Magdalena links im Vordergrunde. Die Figur entspricht in ihrer Malweise vollkommen denen auf dem signirten Aeneasbilde in Wien. Die feine Landschaft, die übrigens von anderer Hand sein könnte, ist hier die Hauptsache. (Katalog von 1883 S. 27, No. 60 als „scuola olandese"). Vermuthlich von Schoubroeck ist auch No. 6 der städtischen Galerie zu Koblenz (dort als P. Bril). Eine Zeichnung mit einer Versuchung des Heiligen Antonius, die im British Museum bei Brueghel eingereiht ist, sollte gleichfalls auf Schoubroeck untersucht werden. — In der Auction Engländer in Wien 1870 war No. 97 als „Schaubröck e Jean Breughel" katalogisirt.

[1]) Die ältere Litteratur über Aalsloot ist in Jul. Meyer's Künstlerlexikon ausgenützt und durch reichliche Daten ergänzt. Seither war bei Wauters, Woermann, sowie bei Redford in den „Art Sales" (II, 285) von ihm die Rede und mehrmals in den Kl. Gal. Stud. — 1823 befand sich eine Winterlandschaft von Alsloot in der kleinen Sammlung V. Hauschka in Wien. (Kat. No. 41).

No. 954 der Dresdener Galerie und auf dem angeblichen Rottenhammer des Moritzhuis im Haag No. 292.[1])

Von den Figurenbildern des Aalsloot, deren einige photographirt sind, können wir hier ganz absehen, da sie keinerlei Berührungspunkte mit Jan Brueghel bieten. Zudem erfährt man aus Urkunden, dass er bei derlei Arbeiten von mehreren Malern unterstützt wurde.

Von Petrus Stefani sind wenige Bilder bekannt; dagegen giebt es viele Stiche nach seinen Werken. Bei anhaltendem Suchen wird wohl noch Manches von ihm zu Tage kommen. In alten Inventaren ist sein Name nicht selten[2]). Nach Allem, was ich von ihm kenne, ist er flauer und flacher als Jan Brueghel.

Der Vlaeme Adriaen (van) Staelbemt (eine Zeit lang auch in Holland thätig) hat ebenfalls zu Anfang des 17. Jahrhunderts feine Landschaften gemalt. Wie es scheint, war er weniger fruchtbar, aber auch weniger manierirt als der ältere Jan Brueghel. Seine zwei trefflichen Landschaften, in der Mainzer Galerie die eine und bei Herrn Dr. Schubart in München die andere, sind zweifellos in ihrer Färbung viel wahrer, als irgend ein Bild des Jan Brueghel. Von diesem

---

[1]) Im neuesten Katalog von Bredius und De Groot No. 281.

[2]) Bilder des Peter Stevens (Petrus Stefani) kommen z. B. vor in den alten Prager Inventaren in kaiserlichem Besitz, im Inventar der Galerie Granvella zu Besançon von 1607 mehrere Landschaften mit Angabe der Abmessungen aber leider ohne Beschreibung oder Titel (vergl. A. Castan's „Monographie du Palais Granvelle à Besançon“ in den „Mémoires de la société d'émulation du Doubs“ 1866 II. Band. S. 109 ff) in einem Olmützer Inventar von 1691 (vergl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst und historische Denkmale N. F. XIV. S. 185 No. 26 und 27). Erwähnt sei auch Hoet's Katalogsammlung III. S. 331. Von Stefani haben die Galeriestudien schon mehrmals gehandelt.

Brueghel mit Sicherheit zu unterscheiden, ist auch eine fein durchgebildete Landschaft mit einem Dorfe, die sich jetzt in H. O. Miethke's Besitz in Wien befindet. Das kleine Breitbild (35×21 auf geriffeltem Kupfer) weist buchenartige Bäume im braunen Vordergrunde auf. Dieser ist auf Kosten des grünen Mittelgrundes räumlich vernachlässigt. Am Himmel und in mittlerer Ferne ziemlich sattes Blau (dunkler als bei Brueghel). In der Ferne erblickt man den Thurm der Antwerpener Kathedrale. Signirt rechts unten „A STALBENT" in heller Schrift die noch ziemlich leserlich ist. Die signirte Landschaft von 1620 in der Antwerpener Galerie, ein bewaldetes Thal mit einem Fluss erinnert in Zeichnung und Anordnung ziemlich deutlich an die künstlerische Herkunft Staelbemt's aus der Richtung eines Gillis van Coninxloo. Mit den feinen Bildchen in Mainz, Wien und München verglichen, erscheint diese grosse Tafel roh behandelt, wie denn auch Jan Brueghel kaum jemals so derb gemalt haben dürfte. Auch das Dresdener Bild mit dem Göttermahl von 1622 ist nicht durch Jan Brueghel'sche Feinheit ausgezeichnet. Das Berliner Bild aus dem Jahre 1622 ist mir im Gedächtniss verblasst. Nur wenig an die Jan-Brueghel'sche Richtung klingt das signirte Kirmessbild im Städel'schen Institut zu Frankfurt an. Es ist ein grosses Breitbild, das eher auf die älteren Flandrer aus der Zeit der beiden Grimmer hinweist. Man wird dieses Bild deshalb verhältnissmässig früh ansetzen müssen.[1]) Staelbemt ist 1580 zu

[1]) Andere Werke des Staelbemt werden genannt in Wien, Florenz, Kopenhagen, Madrid. Das Bild aus Wien (aus der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie) befindet sich seit einigen Jahren im Schloss Feldsberg als L. v. Uden. Es sieht aus wie eine alte Kopie nach einem P. Bril der mittleren Zeit und trägt auf der Rückseite einen alten Vermerk „Vom Baltasar Stalbemt." Für die obigen Erörterungen kommt

Antwerpen geboren; 1609 wurde er Freimeister der Sankt-Lukas-Gilde. Sein Tod fällt 1662. Danach würde man das etwas alterthümliche Bild um 1610 ansetzen.[1])

Zu nennen ist in unserer Gruppe von Landschaftsmalern noch Matheus Molanus, von dem ein sicheres Bild aus dem Jahre 1635 in der Dresdener Galerie zu finden ist. Ein

---

dieses Bild nicht in Frage. — In Couché's „Palais royal" ist eine feine kleine Landschaft unter dem Namen „Adrien Stalben" (ohne t) gestochen. Höchst wahrscheinlich ist Staelbent gemeint, da Staben kein Landschaftsmaler war (vergl. „Gemalte Galerien" 2. Aufl.) — Bei Winckler in Leipzig war 1768 eine kleine Dorfstrasse von Adr. Stalbent. 1789 verzeichnen Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen . . Sammlungen . . in Teutschland." (III. 73) eine Staelbemt'sche Landschaft aus dem Jahre 1650 im Ettling'schen Kabinet zu Frankfurt a. M. 1828 war auf einer Danziger Versteigerung ein Staelbemt'sches Bild von 1639: „Wettstreit des Apoll mit dem Pan". — Der Staelbemt in Kassel ist nicht sicher. In der Wiener Akademie habe ich vor Jahren No. 592 dem Staelbemt zugeschrieben (mit Vorbehalt), um dasselbe Bild später als David Vinckboons zu erkennen.

[1]) Ueber Adrianus Stalbent, der auf dem Stich von Pontius in Van Dyck's Ikonographie (Wib. 66) „pictor ruralium prospectuum Antverpiae" genannt wird und der im Jan Sysmus'schen Schildersregister (bei A) als „pictor Regis Angliae" und als thätig „in landschappen en kleine beeltjes" (in Landschaften und kleinen Figuren) vorkommt, ist allerlei in der Litteratur zu finden, besonders in den Liggeren, bei Van den Branden, Rooses, Woermann-Woltmann, J. Ph. v. d. Kellen (im Peintre-graveur Hollandais et flamand mit Abb.), Immerzeel, Kramm und anderen Künstlerlexika (beachtenswerth Füssli's Nachträge), sowie Descamps (I. 340), der in der Sammlung des Comte de Vence „un joli paysage avec des figures" von Staelbemt erwähnt. S. auch Hoet II, 169. Das Gemälde der Sammlung Schubart ist besprochen und abgebildet bei C. Hofstede de Groot „Sammlung Schubart" (München, Bruckmann 1894) hierzu auch Zeitschrift für bildende Kunst N. F. I, 192 und V. 218. — Das Madrider Bild des Stalbemt ist eine gemeinsame Arbeit mit dem jüngeren Peeter Brueghel. (Katalog von 1889 No. 1709).

weiteres befindet sich in der Sammlung der Frau Helene Vieweg-Brockhaus zu Braunschweig. Das Dresdener Bild (No. 1780 des Woermann'schen Kataloges) ist allerdings in jeder Beziehung schwächer als Jan Brueghel je gemalt hat. Auch das Braunschweiger Bild (Waldessaum mit der Signatur „M. Molanus" darunter · „F · 1620") wird wohl kaum Jemand mit Brueghel verwechseln können, wie interessant man es auch sonst finden mag und wie sehr man auch zustimmen muss, wenn der Holländer Molanus als ein Paralellmeister des flandrischen Jan Brueghel angesprochen wird.[1])

Als Nachahmer Brueghels muss auch Anton Mozart besprochen werden, obwohl er fern von den Niederlanden, hauptsächlich in Augsburg thätig war. Paul von Stetten sagt über ihn: „Anton Mozart war ein geschickter Maler in Landschaften und Figuren nach Breugels Manier. Sein Zeichen

[1]) Zu Molanus vergl. besonders Bredius in Obreen's Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis (VI 108, 174, 261) und desselben Erwähnung in „Zeitschrift für bildende Kunst" (N. F. I. 192), wo er mit Adriaen van Stalbemt in Zusammenhang gebracht wird. Molanus war 1626 Dekan der Lukasgilde zu Middelburg. Er starb ebendort 1645. In Hoet's Katalogsammlung (II. S. 281) wird eine Landschaft des Molanus auf einer Amsterdamer Versteigerung von 1749 erwähnt. Bredius a. a. O. und Woermann in der Gesch. d. Mal. III, 859 erwähnen Werke des Molanus in der Sammlung de Stenrs im Haag. — Die oben genannte Sammlung Vieweg in Braunschweig, die ich vor mehreren Jahren gesehen habe, enthält wohl noch heute neben mehreren modernen Bildern eine ganze Reihe alter Meister u. a. ein offenbar frühes Werk des Pasqualino Veneto, zahlreiche alte Niederländer, darunter einen Petrus Christus, einen Meister vom Tode der Maria, eine Magdalena vom Meister der weiblichen Halbfiguren, 2 Landschaften von Jacob Grimmer und einen Avercamp (erwähnt im Jahrb. der kunsthist. Samml. d. A. H. Kais. H. Bd. XV) gute Holländer z. B. einen Ruisdael Isaaksz, einen Jan Steen, N. Maes, eine frühe R. Ruysch, einen späten van der Meer den jonghen.

war ein unter das A gesetztes M. Man rühmt seine starke und beständige Farbengebung. In den Gewändern hatte er Dürers Geschmack".[1]) Mozart war um 1617 für das Stettin-Pommer'sche Fürstenhaus thätig. Das Meiste und Wichtigste, was sich von ihm erhalten hat, steckt im Pommer'schen Kunstschrank des Berliner Kunstgewerbemuseums[2]). Ausserdem kenne ich von ihm ein monogrammirtes Bild in der Augsburger Galerie, ein anderes in der fürstbischöflichen Sammlung zu Kremsier, endlich ein Gemälde auf Stein im Schloss Ambras. Das letztgenannte Bildchen (Durchzug durch's rothe Meer ca. 0,40 breit) ist in den Farben schon sehr verblasst. In den Gewändern oft abwechselnd Blau und Roth. Monogrammirt.[3])

Das Bildchen in Kremsier, dessen Monogramm erst von mir erkannt worden ist, fällt in's Jahr 1610 (Monogramm und darunter die Jahreszahl in gelben Zügen links an einem Baume). Es ist eine Landschaft mit einem Teiche rechts und vielen Figuren, die allerwärts vertheilt sind (auf Kupfer br. 0,49, h. 0,33). Hier hat Mozart wenig Verwandtschaft mit Jan

---

[1]) Kunst-Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg (1779 bis 1788) I. S. 283. Sehr beachtenswerth auch Nagler's Monogrammisten I. No. 887 f., ferner F. K. G. Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen . . . Sammlungen . . in Teutschland" (III. 1789, S. 320). In einem (wie es scheint nicht mehr erhaltenen) Stammbuche Philipp's II., Herzogs zu Stettin-Pommern sind zwei Blätter von A. Mozart enthalten gewesen. Vergl. Al. Pinchart: „Archives des arts" II. 15 fs. Weitere Litteratur in den folgenden Anmerkungen.

[2]) Der Kunstschrein, ausschliesslich der Malereien ist von Julius Lessing eingehend besprochen worden im Jahrbuch der Köngl. preuss. Kunstsammlungen.

[3]) Das Monogramm ist ungefähr nachgebildet in dem Heft von A. Ilg und W. Boeheim „Das Schloss Ambras in Tirol" (1882) S. 126.

Brueghel, vielmehr nähert er sich diesmal dem Anton Mirou.[1]) Ueber das monogrammirte Augsburger Bildchen giebt der Marggraf'sche Katalog im Allgemeinen Aufschluss. Doch ist zu bemerken, dass das Monogramm auf Seite 184 vollkommen falsch wiedergegeben ist. In Wirklichkeit ist's eine Art gothischen A mit einem kleinen lateinischen M in der Mitte, das frei steht (links unten, etwas undeutlich). Eine Jahreszahl vermochte ich nicht mehr zu lesen. Im Allgemeinen ist dieses Bild Brueghelartig, doch unterscheidet es sich von Jan Brueghel's Bildern durch geringere technische Routine, besonders aber durch das dunkle Grünblau in den Gewändern und ein dunkleres Ziegelroth, als es bei Jan Brueghel vorkommt, der bekanntlich gern hellen Zinnober und hellen Ultramarin in den Gewändern neben einander stellt. Alle Figuren sind hier plumper und mehr unbeholfen als bei Brueghel. Das Gras sieht wie gekämmt aus. Die Verhältnisse eines grossen (sehr sorgfältig durchgebildeten) Tagfalters und einer Eidechse im Vordergrunde sind verfehlt. Diese Thierchen sind augenscheinlich zu gross gerathen.

Was die Bildchen des Mozart im Pommer'schen Kunstschrein anbelangt, so sind sie zwar nicht monogrammirt, aber nach den sonst bekannten sicheren Werken nicht zu verkennen. Eine gewisse Beglaubigung (die sich wohl urkundlich noch befestigen lässt), liegt darin, dass auf der alten Uebersicht der Betheiligten auch „Antoni Mozart Mahler“ (als No. 27) vorkommt. Sein Bildniss findet sich auf dem Ueberreichungstableau, dessen Landschaft offenbar von Mozart selbst herrührt und dessen Figuren von Kager gemalt sein dürften. (Auch der Maler Kager kommt in der Liste vor; als No. 7). Im Kunstschrank selbst

[1]) Dieses Bildchen lernte ich kennen, als es im Januar 1896 zu H. Prof. Vict. Jasper nach Wien zur Wiederherstellung gesendet worden war.

ist zweifellos von Mozart gemalt das Deckblatt für die Apotheke. Auf diesem ist einerseits Hippokrates dargestellt u. z. als Thieranatom und in einer Landschaft. Allerlei Volk kommt aus der Stadt herbei, ihn zu verlachen. (Diese Seite stimmt vollkommen zu den übrigen sicheren Werken des Mozart, insbesondere zum Augsburger Bildchen. Viele rostrothe Sträucher sind auffallend, die bei Jan Brueghel niemals vorkommen. In der Farbenzusammenstellung hier wieder ein unreines dunkles Zinnoberroth und ein Blaugrün von mittlerer Dunkelheit) Andererseits sind drei Scenen aus der Praxis des Arztes dargestellt: die Berufung, das Heilen und die Bezahlung.

An den Innenseiten der Thürflügel finden sich noch vier kleine Mozart'sche Bilder: zwei Seestücke und zwei Landschaften. Hier tritt die Nachahmung eines Paul Bril und Jan Brueghel am deutlichsten hervor. Mozart malte hier hellweissgrüne Töne in der Landschaft und blaugrünes Wasser.[1])

Ein Bildchen, das nach meiner vollen Ueberzeugung von A. Mozart ist, aber eine Zeit lang für einen Jan Brueghel gegolten hat, befindet sich beim Consul Weber in Hamburg. Woermann's Katalog der Weber'schen Galerie giebt es einem unbekannten Vlamen um 1610. Vorher, als das Bild noch in der Sammlung Bossi in Wien war, führte man es als Jan Brueghel. Alle Kennzeichen aber, die ich oben für Mozart angeben konnte, kehren hier wieder. Auch die Kleinigkeit, dass eine viel zu gross gezeichnete Fliege vorne im Bilde vorkommt, ist vielleicht zu beachten. Die eigenthümlichen Merkmale Brueghel'scher Technik und Farbengebung fehlen aber hier. Dennoch ist etwas Brueghel'sches daran, u. z., wenn ich

---

[1]) Das Studium des Kunstschreins wurde mir durch Herrn Dr. von Falke freundlichst erleichtert, wofür ich nachträglich meinen besten Dank sage.

meinem Gedächtniss trauen darf, die Composition. Wenigstens habe ich vor dem Münchener Brueghel mit der Kreuzigung Christi (No. 681 des Reber'schen Kataloges; von 1598) den bestimmten Eindruck erhalten, dass ich darin das Vorbild zu dem angeblichen Brueghel bei Bossi zu erblicken habe. Eine Vergleichung mittels Abbildungen ist noch zu machen.[1])

Vielen Raum hat es in Anspruch genommen, all' die Maler zu behandeln, deren Werke ab und zu mit Jan Brueghel'schen Landschaften verwechselt werden. Und dabei wurde noch nicht einmal der ganze europäische Bildervorrath bis auf den letzten Tropfen ausgepresst. Doch war's nicht überflüssig, hier ins Breite zu gehen. Die Sicherheit der Bestimmung wächst mit der Anzahl der Gegenproben, die angestellt werden. Mit voller Sicherheit wird erst der auf Jan Brueghel bestimmen können, der die Brueghel-ähnlichen Meister alle kennt. Der Analogieschluss allein: wenn diese und jene Bilder sichere Jan Brueghels sind und wenn ich an einem zu bestimmenden Bilde Eigenschaften wahrnehme, die auch auf den sicheren Brueghels vorkommen, so ist auch das zu bestimmende Bild von Brueghel; dieser Schluss allein ist nicht zwingend. Unbedingt, das ist ja klar, müsste auch der Beweis erbracht werden, dass jene gemeinsamen Eigenschaften gerade für Jan Brueghel characteristisch sind, also nicht auch bei anderern Malern vorkommen. Hier kann man keineswegs so bequem arbeiten, wie mit mathematischen Grössen etwa $a = b = c = d = B$ und $x = a$ also auch $x = B$. Für das Vergleichen

---

[1]) Von dem Bilde bei Bossi war die Rede im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV. S. 66, wo ich es schon auf A. Mozart bezogen habe. Ein babylonischer Thurmbau der Sammlung Klinkosch in Wien ist ebenfalls von mir auf Mozart getauft worden (vergl. Repert. J. K. W. XIV. S. 235.)

von Gegenständen, die so raffinirt gemacht sind, wie es bei guten Bildern der Fall ist, kann uns höchstens das allgemeine mathematische Schema vorschweben. Statt der Buchstaben Bilder einzusetzen, wird gewiss Niemand wagen. Sogar, wenn wir annehmen wollten, dass die kleinen Buchstaben a bis d des Schemas stets die Eigenschaften bedeuten, die für die Werke eines und desselben Meisters B typisch sind, hat eine derlei Erörterung nur theoretischen Werth. Denn die Schwierigkeit liegt nicht in allgemeiner Denkform, sondern in der klaren Umschreibung der charakteristischen Merkmale. Für manche derselben reicht die Sprache nicht aus. Hier tritt die Abbildung einigermassen ergänzend ein. Anderes lässt sich wieder recht gut in Worte fassen. Jedes Kind weis, was man unter spitzig, stumpf, rund, weich, hart, breit, schmal, dünn, grob, fein, orangegelb, blutroth zu verstehen hat. Nennt man also die Pinselführung eines Malers z. B. spitzig (ich erinnere an die des jüngeren David Teniers), so findet der Ausdruck bei jedem gesunden Menschen so viele Gedankenverbindungen vorbereitet, dass man darauf rechnen kann, diese Pinselführung durch die Benennung spitzig wirklich von einer weichen runden Behandlung unterschieden zu haben (wie sie etwa bei Paulus Moreelse, Abraham de Vries und vielen anderen holländischen Malern vorkommt).

Ob die Pinselstriche breit und derb stehen gelassen wurden, wie bei einem der modernsten Stürmer, Max Slevogt, oder ob sie mit grösster Sorgfalt in ihren Grenzen verwischt und verwaschen sind, wie bei einem Chevalier van der Werff, das lässt sich recht wohl durch Worte ausdrücken. Wollte man's recht weit treiben, so könnte man nachmessen, dass Slevogt noch breiter malt als Tintoretto, Franz Hals und Rembrandt. Leider werden Ausdrücke, wie oben einige ge-

nannt sind, oft ganz gedankenlos gebraucht, so dass man unlängst zu lesen bekam, Slevogt hätte eine harte! spröde!! „fast derbe“ Pinselführung. Unbedingt ist anzurathen, dass Jemand, der über Malerei schreibt, recht viel zusieht, wie gemalt wird. Am besten ist's, er greift selbst zu Pinsel und Palette.

Nicht alle sprachlichen Ausdrücke in der Malerei, deren man Dutzende anführen könnte, sind von gleicher charakteristischer Kraft, und solche, die eine subjective Beimischung haben, sind hier so gut wie unbrauchbar. Spricht Jemand von einem entzückenden Madonnenantlitz, von einem wundervoll blauen Himmel, so gehört das in den Bereich der älteren Aesthetik. Bestimmen wird man damit keine Bilder. Nur objectiv beschreibende Ausdrücke, die nun freilich recht unpoëtisch und trocken sind, haben hier Geltung. Wonnegewäsch weiche weit von uns, wenn wir des Bestimmens walten. Das Gemäldebestimmen ist ein ernstes Studium, und wer an verhaltenen lyrischen Gedichten leidet, wird wenig Gefallen an der Charakteristik einzelner Maler finden. Wie bei aller geistigen Nahrung ist es auch hier immer nur eine Gruppe von Menschen bestimmter Anlage, denen dieselbe Kost zusagt. Es Allen recht zu machen, ist noch Niemandem gelungen. Daraus schöpfe ich die Ermuthigung, in der geistigen Zergliederung der Gemälde fortzufahren, auch wenn sich manches empfindsame Denken dagegen sträuben sollte.

An einigen Landschaften haben wir uns schon versucht. Unter den Darstellungen von Menschen wollen wir Bildnisse auswählen, die, wie man weiss, am schwierigsten in ihrer Malweise zu charakterisiren sind, sicher viel schwieriger als Blumenstücke und Stillleben jeder Art, obwohl auch bei diesen weniger der Gegenstand der Darstellung, als die Art der Wiedergabe zur

Erkenntniss des Malernamens führt. Das Was der Darstellung ist wohl bei den Bildnissen am allergleichgiltigsten. Ob das dargestellte Wesen alt oder jung, ob männlich oder weiblich, ob von regelmässigen Zügen oder von merkwürdig verbildetem Antlitz, das Alles giebt beim reinen, künstlerisch bedeutenden Bildniss nicht den mindesten Anhaltspunkt für die Ermittlung des Autors. Die Malweise allein kann Auskunft geben (wobei ja fortwährend von signirten Bildern und von jeder geschichtlichen Beglaubigung abgesehen wird, bei denen es sich in erster Linie nicht um die Bestimmung der Malerei, sondern um die kritische Prüfung der Signatur oder urkundlichen Beglaubigung handelt, wenn der Malername festgestellt werden soll).

Ich will einen der spiessigsten Fälle hier durchsprechen. Dieser betrifft ein Porträt in der kaiserlichen Galerie zu Wien, das der Reihe nach schon allen erdenklichen Benennungsversuchen und Wiedertäuferbestrebungen zum Opfer gefallen ist. Bald wies man auf Masaccio, auf Franciabigio, bald begnügte man sich mit altflorentinisch oder gar ferraresisch. Dann wurde es barbarisirt und auch einmal auf Giulio oder Jacopo Francia bezogen und insgeheim noch anderen Malern zugewiesen.[1])

[1]) Vergl. die Kataloge der Wiener Galerie vom Krafft'schen bis zum neuesten Führer; ferner Ant. R. v. Perger: Kunstschätze Wien's (wo mitgetheilt wird, dass der weisse Vorhang bis zur Restaurirung des Bildes zwischen 1825 und 1836 dunkel übermalt war) Waagen: Kunstdenkmäler von Wien (I, S. 67), Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der ital. Malerei (Deutsch von Jordan, II, 123), dort wird das Bild für ferraresisch angesprochen, „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ IV, 114, Otto Mündler's Hinweis auf Jacopo de Barbari C. v. Lützow: die Belvederegalerie, Text S. 70 ff. und Radirung. (Mittheilung von Morelli über das Wiener Porträt). Morelli meint, es sei ein in Flandern ansässiger Italiener durch Jacopo de Barbari dargestellt



Die Abbildung wird die Kundigen alsbald an das verhältnissmässig kleine Bild erinnern, das nach Mündier's und Giovanni Morelli's Vorgang gegenwärtig als Jacopo de Barbari[1]) katalogisirt ist. Um von sicheren Grundfesten aus-

---

Morelli selbst veröffentlichte seine Ansicht in den verschiedenen Ausgaben seiner kunstkritischen Studien. Das „Zuschreiben" an de Barbari wird bei Morelli in fast komischer Weise übertrieben. Man denke an die Zeichnung der Sammlung Habich, an die der Sammlung Bertini.

[1]) Die Litteratur über Jacopo de Barbari ist seit den einschlägigen Abschnitten bei Huber u. Rost, Bartsch, Passavant, seit Nagler's Monogrammisten (III, No. 1842) seit Galichon's Studie (1861), seit dem Artikel in Jul. Meyer's Künstlerlexikon, seit Thausing's Dürer und Lermolieffs Studien ganz beträchtlich angewachsen. Die Streitigkeiten zwischen Thausing und Ch. Ephrussi haben vielleicht anregend auf das Studium des venetianisch-deutschen Meisters gewirkt (Zur Polemik vergl. hauptsächlich Ch. Ephrussi „Ueber Jacopo de' Barbari und das Heller'sche Altarbild von Dürer", Wien, Carl Fromme 1877, sowie desselben Autors Artikel in der Gazette des Beauvarts 1876 und die 2. Auflage des Thausing'schen Dürer 1877 schrieb auch Sidney Colvin über Barbari im „Portfolio", 1882 H. Thode im Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen „Dürer's antikische Art". Der Abschnitt über de Barbari in Woermann-Woltmann's Geschichte der Malerei (II, 1882, S. 347) äussert schon Bedenken gegen Lermolieff 1883 Sokolowski (in polnischer Sprache). Von Wichtigkeit waren die Urkunden über Jacopo aus dem Jahre 1500, die im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses" (III, S. VII, VIII. XV, XXVI) mitgetheilt wurden und die seither mit und ohne Quellenangabe wiederholt benutzt worden sind. Der „Archivio storico dell' arte" (Bd. IV und VIII) sowie die „Gazette des beaux-arts" (1896, II 329 f.) hat gelegentlich von De Barbari und seinen Werken gehandelt (vergl. auch B. Berenson: Lorenzo Lotto (1895) S. 34 ff. und desselben: „The venetian painters" (2. Aufl. 1895) 3.80. (Das Bild bei Weber fehlt.) Zusammenfassend, wenn auch vielleicht etwas rasch geschrieben ist der Text zur Publication der internationalen chalkographischen Gesellschaft von 1896. — Ganz im Allgemeinen erwähne ich die Litteratur, die sich an die Sammlung der Erzherzogin Margarethe in Mecheln, an

zugehen, müssen wir unbedingt der Reihe nach die beglaubigten Werke des Künstlers durchnehmen und uns an die wenigen bekannten Daten seines Lebens erinnern.

Dem, zu bestimmenden Wiener Bilde, stelle ich zunächst in Abbildung das beglaubigte Christusbild in Dresden gegenüber. Das Untergewand hat man sich roth vorzustellen (etwa wie Kirschen oder Rosen) in mehreren Abstufungen. Der Mantel ist blau. Hintergrund dunkel. Alles flüssig gemalt. Die Andeutungen des Heiligenscheines, die Litzen am Hals und Oberärmel sind gelblich.[1])

Das wichtigste unter den, mir bekannt gewordenen Bildern

---

den Anonimo Morelliano und an die Erwähnungen des Jacopo de Barbari bei Dürer knüpft. — Ueber den Archivfund Gurlitt's, wonach Jacopo de Barbari von 1503 bis gegen 1505 im Dienste des Kurfürsten Friedrichs des Weisen gestanden hat, vergl. die Münchener „allgemeine Zeitung" 29. April 1895 (Beilage), Repertorium für Kunstwissenschaft 1895 (XVIII) S. 113 und Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VI. S. 336. — Eine dem Barbari zugeschriebene Zeichnung in Florenz No. 1341, eine andere in der Sammlung Habich (No. 3 der Eisenmann'schen Publication), eine weitere von Berenson ihm zugeschriebene im Louvre (Abb. in der Gazette des Beauxarts 1896, II), eine in der Sammlung Bertini und eine im Dresdener Cabinet. — Die heilige Familie (Pass. 26) ist reproducirt in der, bei Paul Neff in Stuttgart (ca. 1880) erschienenen Publication „Die Kunst für Alle". Ueber die Stiche de Barbari's im Schedel'schen Codex der Münchener Bibliothek vergl. A. Springer in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und hist. Denkmäl. 1862 (S. 80). Der Oberkörper der Judith (B. No. 1) abgebildet bei Fr. Lippmann „Der Kupferstich", 2. Auflage S. 69. — Zuschreibungen von Bildern: in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VIII. S. 96 f. und im Repert. f. K. W. XIX, 265. — Noch andere Litteratur oben im Text.

[1]) Für einige Ergänzungen meiner Notizen über das Dresdner Bild bin ich Herrn Director Woermann in Dresden zu Dank verpflichtet. Ueber die Beglaubigung vergl. Jahrb. d. pr. K. S. XIII.



des Jacopo de Barbari ist ein Sittenbild in der Sammlung des Consuls Weber in Hamburg, von dem ich leider keine Abbildung bieten kann, das aber ziemlich gross im Archivio storico dell' arte (Band IV) nachgebildet ist. (Siehe die Anmerkung über die Barbari-Litteratur). Das Bild bei Weber ist in mehrfacher Beziehung interessant, nicht nur für die Beurtheilung der Malweise des Barbari, sondern auch für die Feststellung seines Monogrammes, endlich auch in Bezug auf die Darstellung. Das Hamburger Bild beweist, dass Jacopo de Barbari und der Meister mit dem Merkurstabe identisch ist.[1]) Denn auf dem dunklen Hintergrunde steht in reinlichen, hellen Zügen: „IA. D. BARBARI"; darunter findet sich die Jahreszahl M. D. III und der Merkurstab.

Die Darstellung betrifft einen Vorwurf, welcher von der deutschen Kunst nicht selten benutzt worden ist, nämlich das verspätete Liebesbedürfniss des Greises, der von den Reizen eines jungen Mädchens bezaubert wird. Der ältere Cranach und seine Werkstätte haben diesen Gegenstand so oft dargestellt, dass man hier ganz unwillkürlich auf die sächsische Kunst des 16. Jahrhunderts hingelenkt wird. Der Zusammenhang ist vielleicht nicht ganz so zufällig, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte. Denn erst jüngst hat man durch Cornelius Gurlitt erfahren, dass Jacopo de Barbari 1503 bis gegen 1505 in Diensten des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen gestanden hat. Wie leicht kann Cranach, der ja immer ein wenig nach dem Süden schielte, auch wenn er durch sein Geschick im deutschen Vaterlande festgehalten

---

[1]) Auf die Frage nach den verschiedenen Benennungen des Meisters gehe ich übrigens hier nicht weiter ein. Muss man es doch heute für ausgemacht ansehen, dass Jacopo de Barbari, Jacob Walch und der Meister mit dem Merkurstabe identisch sind.

wurde, von der Komposition des italienischen Meisters zu seinen Bildern mit den verliebten Alten angeregt worden sein. Hat er doch auch einen Christus nach Jocopo de Barbari copirt (es ist das Bild der Dresdener Galerie), wie Cust vor mehreren Jahren nachweisen konnte. Cranach nahm das Brauchbare so ziemlich, wo er es gerade fand. Langdauerndes ängstliches Suchen und feines Abwägen des Vorwurfes lässt sich in Cranachs Werken nicht nachweisen. Er hat z. B. auch den kleinen Dürer'schen Christus von 1506 in eines seiner Bilder aufgenommen, wenn auch nicht sklavisch kopirt und ein wenig vergröbert und entgeistigt, so doch überhaupt entlehnt, nachempfunden. Dürer's Werk, auf das ich hier anspiele, ist ehrwürdigen Bilderfreunden wohl noch aus der Sammlung des Directors Jos. Daniel Boehm in Wien[1]) bekannt. Die jüngeren Generationen haben es in ihrem Gedächtniss mit der Dresdener Galerie verbunden, wohin das kleine Wunderwerk nach der Versteigerung der Boehm'schen Sammlung gekommen ist. Das Cranach'sche Bild mit dem nachgeahmten Christus hängt in Seebarn in der Sammlung Seiner Excellenz des Grafen Hans Wilczek. Es ist erst nach Dürer's Tode gemalt und trägt das Datum 1538.[2])

[1]) Vorher befand er sich in der Galerie Festetits, wovon die Galeriestudien noch erzählen werden.

[2]) Die Abweichungen der beiden Christusfiguren von einander sind unwesentlich. Bei Cranach ist der Winkel, unter dem die Arme weggestreckt sind, ein etwas anderer. Das Lendentuch ist (wohl absichtlich) in andere Massen gebracht. Dagegen ist alles Wesentliche, der Blick, der geöffnete Mund, die Haltung der Finger und Zehen meist bis in's Kleine beibehalten. Alles ist indess ein wenig verallgemeinert, vergröbert; eine Nachempfindung von immerhin echt Cranach'schem Charakter. — Etwas freier benutzt kommt der Dürer'sche Christus auf einem Bilde aus Cranach's Werkstätte vor, das im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt verwahrt wird.

Das umgekehrte Verhältniss, dass de Barbari durch Cranach angeregt worden wäre, ist ganz und gar nicht wahrscheinlich Cranach wurde erst 1504 sächsischer Hofmaler. Vorher dürfte De Barbari von Cranach's Bildern kaum etwas zu Gesicht bekommen haben. Zudem ist auch kein Schatten von Berechtigung dafür geltend zu machen, dass Cranach schon vor 1503 Gemälde mit verliebten Greisen gemalt hätte. Dagegen spricht alles dafür, dass Cranach 1504 oder bald danach das Barbari'sche Bild kennen gelernt hat, das mit 1503 datirt ist.

Wir wollen das Bild noch näher betrachten. Ich muss nur bitten, dass sich der freundliche Leser die Abbildung im Archivio storico dell' arte aufschlägt und seinen Eindruck durch die folgenden Angaben etwas belebt. Wir haben uns das Mädchen, welches der Alte tröstet oder zu überreden sucht, hellblond, blauäugig vorzustellen, nicht allzu regelmässig gebildet, sondern mit einem etwas rhachitisch verbogenem Kopfe, wie ihn so viele Figuren auf Barbari'schen Stichen auch haben. Ihre Augen, desgleichen die ihres Beschützers oder Verführers, sind zu klein. Der schmale Mund ist (bei ihr und bei ihm) geschlossen, was ich ganz ausdrücklich bemerke, da man eine Zeitlang in nicht gerade glücklicher Weise einen halbgeöffneten Mund als bezeichnendes Merkmal der Köpfe des Jacopo de Barbari angesehen hat. Der Alte, dessen graublondes Haar eine rothe Kappe bedeckt, neigt seinen Kopf gegen den des Mädchens und ist offenbar damit beschäftigt, mit seinen Händen ganz sachte das saftgrüne Oberkleid von den Schultern der jungen Dame hinab zu streifen. Die Tracht des Mädchens verdient eine gewisse Beachtung, da sie auf den Italiener hinweist, der mit der Antike vertraut war. Das Unterkleid ist nämlich ganz augenscheinlich als Chiton gedacht, der über der Schulter befestigt von dort herabhängt und so einen

Theil der Brust frei lässt. Gestickte Streifen von hellbrauner Färbung ziehen sich vorne durch diesen Chiton, dessen Falten in auffallender Weise an die Gewänder auf zwei Kupferstichen des Jacopo de Barbari erinnern, an die Judith und die Heilige Catharina von Alexandrien. Kleines straffes, langgezogenes Gefältel. Ueberhaupt giebt es so viele Uebereinstimmungen zwischen diesem Gemälde und den Kunstdrucken desselben Meisters, dass ein geübtes Auge auch ohne jedes Monogramm die Zusammengehörigkeit dieser Werke erkennen müsste. Da hat man die gezierte Neigung des Kopfes bei dem Frauenzimmer, die der Künstler anwendet, da sind die aufgetriebenen Fingerspitzen der schlecht gezeichneten Hände, die zu kleinen Augen in einem leicht hydrocephalem Kopfe, die auffallend schmale Nase, der kleine Mund und was nur sonst noch zwischen einem Kunstdrucke und einer Malerei übereinstimmen kann.

Auch mit allen sicheren Werken des Pinsels, die man von De Barbari kennt, stimmt das Hamburger Bild merkwürdig überein, so nach meiner Erinnerung mit dem Brustbilde Christi der Sammlung Friedrich Lippmann[1]) (später bei Fräulein Gabriele Przibram, vor Kurzem nach Brüssel gebracht) mit dem beglaubigten Christus in Dresden, mit dem monogrammirten Christus in Weimar. Alles fein zart, fast ängstlich weich; süsslich gefärbt; Köpfe und Hände flach, duftig modellirt. Soweit ich Einzelheiten vor den Bildern dieses Meisters notirt habe, stimmt auch die Behandlung der Haare in feinen Strichen beim Weimarer Christus und beim Hamburger Bilde vollkommen

---

[1]) Vergl. „Catalog einer Sammlung von Gemälden altdeutscher und altniederländischer Meister" (Sammlung Lippmann) Wien 1876 (H. O. Miethke), wo das Monogramm nachgebildet ist und ältere Litteratur verzeichnet steht.

überein. Ein Stillleben mit de Barbari's Monogramm in der Augsburger Galerie lässt sich zur Vergleichung nur insofern heranziehen,[1]) als es eine feine, sorgsame etwas unmännliche Technik aufweist, wie sie auf den anderen sicheren Werken des Meisters ebenfalls auffällt. Von dem sicheren Bilde des Jacob Walch, das ehedem bei Galichon in Paris war, seither aber verschollen zu sein scheint, muss ich hier absehen, da ich eigene Notizen darüber vermisse[2]). Die meisten monogrammirten Bilder und Kunstdrucke des Jacopo de Barbari dürften aus einer Zeit stammen, als der Künstler entweder schon in Deutschland beschäftigt war, oder als er wenigstens schon den Einfluss Dürer'scher Kunst erfahren hatte. Von den datierten Bildern weiss man dies ja sicher. Nun wollte man unserem Maler aber am jeden Preis auch Werke aus seiner italienischen Zeit aufhalsen. Zunächst setze man voraus, dass der Künstler, der um 1450 in Venedig geboren sein dürfte, schon längst malerisch thätig war, bevor er nach dem Norden gekommen ist. Marc-anton Michiel erwähnt schon im frühen 16. Jahrhundert Arbeiten des Jacopo de Barbari, die zu Venedig beim Cardinal Grimani zu sehen waren. Die sind wohl nicht aus Deutschland dahin gekommen, leider aber absolut nicht mehr nachzuweisen, da man nicht einmal weiss, was sie dargestellt haben.[3]) Die grosse Ansicht von

---

[1]) Es ist übrigens in Photographie leicht zu haben.

[2]) Nach Mündler's Mittheilungen im Julius Meyer'schen Künstlerlexikon (II. 710 f.) ist die Farbe des Bildes dünn, aber glänzend. „In den Köpfen und im Faltenwurf der Gewänder hat dasselbe grosse Uebereinstimmung mit den Stichen Barbaris". Das Bild ist zwar monogrammirt, aber nicht datirt.

[3]) Jul. Meyer's Künstlerlexikon spricht von einem Bildnisse des Jacopo de Baibari von 1472, verwechselt dabei aber den Miniaturisten Jacometto mit Jacopo de Barbari.

Venedig, im Jahre 1500 zuerst herausgegeben, ist weder signirt, noch monogrammirt, noch urkundlich als Werk des Jacopo de Barbari beglaubigt. So sehr auch viele Kunstfreunde und Kenner davon überzeugt sind, dass diese Ansicht Venedigs auf unseren Künstler zurückgeht, so sehr ich zugeben muss, dass durch eine Vergleichung mit den sicheren Werken wenigstens die Figuren auf dem Plane dem Barbari zufallen, so ist doch eine Einführung des Planes als eines sicheren Werkes des Barbari vorderhand entschieden verfrüht[1]). Eine besonnene Forschung muss eingestehen, dass wir ein beglaubigtes Werk von Jacopo de Barbari, das mit Sicherheit in seine venezianische Periode versetzt werden könnnte, nicht kennen.

Morelli-Lermolieff hat mit einem, wie es scheint, ganz missglückten Aperçu in die Frage nach den Werken der italienischen Zeit des Jacob Walch viele Verwirrung gebracht. Dem sonst meist sehr vorsichtigen Kenner italienischer Gemälde fiel es einmal ein, die Figuren am Onigodenkmal in San Niccolo zu Treviso auf de Barbari zu beziehen, ohne nur den mindesten urkundlichen Anhaltspunkt dafür zu haben, dass de Barbari überhaupt in Treviso thätig war. (Ueber das Onigodenkmal vergl. C. v. Lützow: Kunstschätze Italiens S. 23; Abb. S. 43 und 53.) Sogar eine stichhaltige stilkritische Begründung bleibt Lermolieff hier schuldig. Der halb geöffnete Mund und die runden Schädel sind die führenden Merkmale. Die signirten Gemälde de Barbari's wurden von Lermolieff so gut wie gar nicht beachtet. Die Zuschreibung des Wiener Porträts an Jacob Walch (erst durch Mündler, dann durch Morelli) steht und fällt mit der Annahme des

---

[1]) Hierzu auch die Gründe, die Emil Jacobsen im Archivio storico dell' arte (1895, S. 106 f.) geltend gemacht hat. Vergl. auch die übrige schon oben angegebene Litteratur.

halb geöffneten Mundes als Charakteristikon. Diese Annahme ist aber falsch, wie wir an dem Hamburger Bilde feststellen konnten, auch wenn sonst gelegentlich bei De Barbari ein halb geöffneter Mund vorkommt. Ein solcher findet sich doch auch bei anderen Meistern nicht selten, z. B. kommt er auch bei Giulio und Giacomo Francia vor. Die angebliche Charakteristik in den vorstehenden oberen Lidern ist hinfällig.

Der Urheber des Wiener Bildnisses, dieses fest und sicher, trocken und hart gemalten Brustbildes ist zweifellos ein Norditaliener, der ja dem Meister des Onigodenkmals in Treviso allerdings nahe zu stehen scheint. Wer soll aber mit den stark verrestaurirten Wandmalereien des Onigodenkmals noch verlässliche Vergleichungen anstellen, wer kann ferner beweisen, dass das Onigodenkmal von De Barbari mit Malereien versehen worden ist? Was etwa zu Gunsten der Benennung Barbari beim Wiener Bildniss vorgebracht werden könnte, wäre das Lindenholz als Malgrund, das auf Mitteldeutschland hinweist, wenngleich nicht mit zwingender Beweiskraft. Daneben der unleugbare italienische Charakter des Bildes, das um 1500 fallen muss — ergo Jacopo de Barbari. Ein Scheinbeweis ist dies aber. Das Bild kann ganz wohl, trotz der Unterlage von Lindenholz (wenn diese überhaupt die ursprüngliche ist) in Italien entstanden sein und passt so wenig zu dem wichtigen, gewiss in Deutschland entstandenen sicheren Bilde bei Consul Weber in Hamburg, dass wir die Benennung Barbari doch noch ein wenig in der Schwebe lassen wollen.

Für Jacopo oder Giulio Francia, die auch für dieses Bild genannt worden sind, spricht ja doch ebenfalls Manches. Man kann annehmen, dass der vermuthlich nicht lange vor 1487 geborene Jacopo und der 1487 geborene Giulio schon mit etwa fünfundzwanzig Jahren eine hohe Reife erlangt haben.

Wenn man schwache Bilder aus der Bottega des Francesco Francia an manchen Orten für Werke des Jacopo oder Giulio Francia ausgiebt, so ist dies durch die Werke, die von Giulio und Giacomo signirt sind, nicht gerechtfertigt, da diese sicheren Bilder ein bedeutendes können, freie Beherrschung der Kunstmittel gar deutlich erkennen lassen. Man erinnere sich an die Tafeln in Bologna, Parma, Berlin.[1]) Dass auch andere Augen als die meinen die Verwandtschaft zwischen Jacopo Francia und dem angeblichen Jacopo de Barbari (in Wien und am Onigodenkmal) herausgefunden haben, möge man aus Folgendem entnehmen: jener grosse Kupferstich mit einem weiblichen Brustbilde, der als Seltenheit in der Wiener Hofbibliothek bewahrt wird, und den Friedrich Lippmann vor Kurzem vermuthungsweise dem Jacopo de Barbari geben wollte, hat vorher bei Passavant als Werk des Jacopo Francia gegolten. Eine treffliche Abbildung dieses Kopfes gab die internationale chalkographische Gesellschaft im Jahre 1889. Den Namen Francia für das Wiener Bild hatte ich in einem

[1]) Giulio und Jacopo Francia sind noch nicht sicher getrennt, da sie häufig zusammen gemalt haben. Ihre Bilder sind dann II Francia . . FF signirt. Sichere Bilder mit ausgeschriebenem Vornamen kennt man meines Wissens nur von Jacopo. In Madrid ist eine gemeinsame Arbeit des Vaters Francesco mit einem der Söhne zu sehen (aus dem Jahre 1518). Das Bild in Parma ist ein gemeinsames der beiden Söhne, ebenso eine Tafel in den Galerien zu Bologna und Berlin. Zu Bologna in San Giacomo maggiore, in der Capella Bentivoglio ist ebenfalls eine gemeinsame Arbeit der Söhne erhalten u. z. mit der Inschrift „IOHANNI BENTIVOLIO . II . FRANCIA AVRIFEX PINXIT“, deren Deutung allerdings Meinungsverschiedenheiten zulässt. Die zahlreichen dem Jacopo Francia zugeschriebenen Zeichnungen in Lille sind doch kaum als sicheres Material zur Vergleichung zu benützen. — Photographien nach Giacomo Francia kenne ich von Braun in Dornach von Alinari und Naya.

Vortrage im wissenschaftlichen Club in Wien genannt.[1]) Ich will hier nicht gerade die Benennung des Wiener Bildes auf Giulio oder Giacomo Francia als überzeugend hinstellen, möchte sie aber dennoch nicht so ohne Weiteres fallen lassen. Wenn für Barbari der halb offene Mund zu sprechen scheint, so könnte man mit demselben Rechte für die Söhne Francia die Wiedergabe einer Warze im Gesicht anführen, die auf dem sicheren Bilde in Bologna und auf dem Wiener Porträt vorkommt. Mit solchen vereinzelten Merkmalen wird aber nichts bewiesen. Höchstens kann man sie im Zusammenhang mit anderen verwerthen. Zweifellos viel wichtiger als Mund und Warze ist die kräftige, trockene Malweise des Wiener Bildes, und diese weist denn doch viel mehr auf eine Verwandtschaft mit den beiden jüngeren Francias hin als auf eine mit dem flüssig malenden Jacob Walch.

In seinen ersten Erörterungen betonte Morelli besonders die Lampe auf dem Wiener Bilde als Beweis für eine Entstehung nördlich von den Alpen. Diese Lampe hatte für

---

[1]) Vergl. das Monatsblatt dieses Clubs vom Jahre 1888 Nummer vom 15. März. — Damals machte ich auch auf ein weibliches Bildnis in der Pinakothek zu Padua aufmerksam, das von derselben Hand sein dürfte, wie das Wiener Bild. Zu den Francia's sind die bekannten Werke von Crowe und Cavalcaselle, von Morelli, die Handbücher für Geschichte der Malerei und einige Galeriekataloge und Lexika einzusehen, sowie die betreffenden Abschnitte der Kupferstichlitteratur. Einiges findet sich auch in der Litteratur über italienische Medailleure und in der über Bronzeplaquetten. Als altes Hauptwerk über die Francias und die zeitgenössischen Maler nenne ich C. C. Malvasia „Felsina pittrice“ (1678) S. 53 ff.) Werthvolle Mittheilungen über diese Malergruppe stammen von Venturi in Gnoli's „Archivio storico dell' arte“ Bd. III. Von Belang sind auch G. Milanesi's Noten zu Vasari in den Vite III, 558 ff., da Gualandi's Funde an urkundlichem Material dort mit verarbeitet sind.

Morelli sogar „einen vlämischen Charakter"[1]), was mir unbegreiflich ist, da Morelli doch derlei Lampen noch in neuerer Zeit in norditalienischen Küchen vorfinden konnte, ganz abgesehen davon, dass eine ältere Lampe ungefähr von derselben Form im Museo civico zu Modena erhalten ist. Später spricht Morelli nur davon, dass das Lämpchen wenigstens für ihm „sehr nordisch in der Farbe" sei. Die Lampe bringt mich noch auf den folgenden Gedankengang. Das fragliche Porträt in Wien zeigt als Beigabe eine eiserne Lampe. Giebt es nicht auch etwas Eisernes auf einem sicheren Werke des Jacopo de Barbari, das man zur Vergleichung hereinziehen könnte? Und hier kommt uns sofort der eiserne Handschuh in's Gedächtniss, der auf dem inschriftlich beglaubigten Stillleben in der Augsburger Galerie zu sehen ist. Wäre das Wiener Bild von demselben Maler und ungefähr im selben Lebensalter geschaffen worden, so müsste denn doch gerade in der technischen Behandlung dieser Kleinigkeiten eine auffallende Uebereinstimmung zwischen beiden Bildern auffällig sein. Diese zu beweisen, dürfte schwer fallen, da auch hier wieder das Werk des Barbari sich zarter erweist als der kräftige Strich auf dem Wiener Bilde. (Vergleichung ebenso im Gedächtniss ausgeführt, wie mit Zuhilfenahme von Photographien).[2])

Ein weiterer Grund spricht noch gegen Jacopo de Barbari, wenn er etwa als sächsicher Hofmaler das Bild ausgeführt haben sollte, nämlich das Costüm. Dieses führt uns ungefähr ebenso bestimmt, wie die Lampe hinweg von Sachsen und

---

[1]) Vergl. C. v. Lützow's Belvederewerk, Text S. 69. Späterhin spricht Morelli nur davon, dass das Lämpchen wenigstens für ihn „sehr nordisch in der Farbe" sei.

[2]) Die oben eingefügte Abbildung des Wiener Bildes ist leider seitlich zugestutzt, so dass ich auf die ältere Photographie verweisen muss.

nach Italien. Morelli wollte das Wiener Bild gar in den Niederlanden gemalt sein lassen, wo Jacopo de Barbari in seinen alten Tagen als Hofmaler der Erzherzogin Margarethe von Oesterreich, der Statthalterin der Niederlande thätig war. Nun frage man sich: ist das die Weise eines Alternden, die auf dem Wiener Bilde zum Ausdruck kommt? ist das die spätere oder späteste Phase einer Stilentwicklung, die wir an den Gemälden Barbari's um 1503 genau kennen gelernt haben? Das wagt wohl Niemand zu bejahen.



Die Urheberschaft Jacopo de Barbari ist also nach reiflicher Ueberlegung der ganzen Sachlage eher unwahrscheinlich, als wahrscheinlich bei diesem schwer zu bestimmenden Bilde. Es wäre ein psychologisches Räthsel, wenn derselbe Künstler, der 1503 den verliebten Alten der Galerie Weber gemalt hat, der offenbar in Deutschland die oben erwähnten Christusbilder geschaffen und (wie wir annehmen wollen) die Figuren auf der Ansicht von Venedig vor 1500 gezeichnet hat, auch das Brustbild, um das wir uns hier streiten, producirt haben sollte. Wer sonst hat's aber gemalt?

Hier möchte ich in aller Knappheit darauf hinweisen, dass eine Vergleichung mit den Werken eines Carpaccio, Lazzaro Sebastiani, Giov. Mansueti (von diesem wird hier der Kopf eines Knaben aus dem Barbarobilde der Wiener Galerie nachgebildet; Photographie und Cliché von J. Löwy in Wien), ferner mit den Arbeiten der Vivarini, des Bartolomeo Veneto, des Palqualino Veneto, der Bellinis, des Cima da Conegliano, Catena, Bissolo, Rondinello, Baldassare Carrari, Boccacino da Cremona, Marco Marziale, G. Buonsignori, Gerolamo da Sta Croce, Montagna und noch anderer, die ungefähr mit dem Urheber des Wiener Porträts gleichzeitig sind, zu keiner sicheren Namengebung geführt hat. Auch von keinem der bolognesischen (durch erhaltene Bilder vertretenen) Zeitgenossen des Francia scheint unser Bild abzustammen. Ich müsste hier eine ganze Geschichte der norditalienischen Malerei um 1500 schreiben, wollte ich die angedeuteten Vergleichungen alle gewissermassen vor den Augen des Lesers durchführen.

In einem so heiklen Falle, wie im vorliegenden, ist sogar die Entscheidung schwierig, ob Original oder Kopie. Engerth's Katalog hält das Bild für eine Kopie, und es ist wirklich schwer, diese Anschauung hier mit zwingenden Gründen zu widerlegen. Man orientirt sich über die Frage der Eigenhändigkeit, mit Sicherheit, wenn es sich um einen bestimmten Maler handelt, von dem man viele Werke kennt. Dies trifft hier keineswegs zu. Man erkennt Kopien leicht als solche, wenn sie technisch schwach sind und in dieser Beziehung ein auffallendes Missverhältniss zur gewandten Komposition erkennen lassen. Auch diese Erleichterung fehlt in unserem Falle; denn das Bild ist gut und sicher hingesetzt. Dies beweist aber noch nicht die Originalität. Es hat sehr gute Kopisten gegeben. Talente ersten Ranges haben gelegentlich kopiert.

Das besprochene Bildniss der Wiener Galerie diene uns als Beispiel für jene stilkritischen Aufgaben, die eben einstweilen nur sehr unvollkommen zu lösen sind. Ein Buch, das vom Gemäldebestimmen handelt, hat nach meiner Ansicht die Verpflichtung, ebenso auf das Vorhandensein wichtiger Lücken im gegenwärtigen Können aufmerksam zu machen, wie auf die sicheren Fälle, in denen die Wissenschaft zu einer genauen überzeugenden Benennung verholfen hat.

Die Abbildung aus dem Gemälde des Giovanni Mansueti, die vorhin eingestreut wurde, ist nicht ohne besondere Absicht gewählt worden. Sie ist ein Ausschnitt aus einem grossen Bilde, kann aber dessenungeachtet, nach den individuellen Zügen beurtheilt, als Bildniss gelten. Sie soll dazu anregen, auf den zahllosen Gemälden, auf denen Heilige und Stifter so oft der Porträtmalerei zugehören, gerade die Köpfe dieser Personen recht fleissig zu studiren, um danach doch noch einzelne Bildnisse zu bestimmen. Dieser Gedankengang ist keineswegs neu, aber gewiss noch zu wenig ausgenützt.

Wenn hier noch andere Abbildungen aus bekannten Bildern gegeben werden, so geschieht dies nicht mehr im Zusammenhang mit besonderen Erörterungen über einzelne Bilder, sondern nur im Interesse einer allgemeinen Erörterung. Diese zielt dahin, dass es ein Vortheil, ja eine Nothwendigkeit bei der Betrachtung und Beurtheilung von Bildern ist, gelegentlich vom Ganzen abzusehen und die Aufmerksamkeit auf Einzelheiten zu lenken. Zu diesem Zweck sind wieder Ausschnitte gewählt worden, weil diese an und für sich Besonderes, Einzelnes hervorheben und vom Gesammteindruck loslösen. Bilder, die wir längst kennen, wirken in Ausschnitten betrachtet, wieder als lebhafte neue Eindrücke, während sich bei der wiederholten Betrachtung desselben Ganzen leicht die Theil-

nahme abstumpft. Gewählt wurden: Holbein's Jane Seymour aus der Wiener Galerie (Photographie und Cliché von J. Löwy in Wien), des älteren Frans Pourbus monogrammirtes



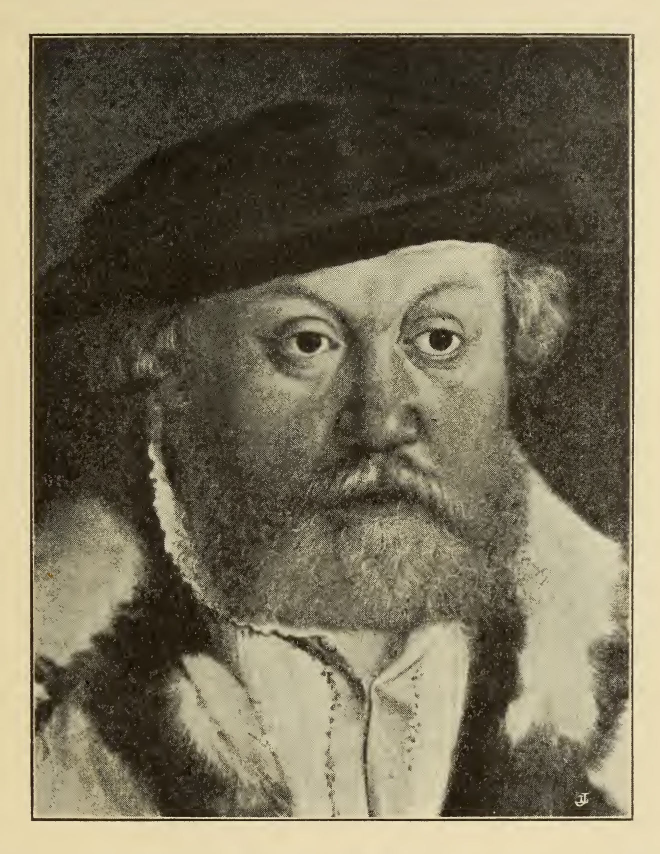
Bildniss von 1568 aus der Dresdener Galerie (Photographie von O. Tamme in Dresden, Cliché von J. Löwy in Wien), Hanns Müelich's männliches Bildniss von 1540 aus der Wiener Galerie (Reproductionen von J. Löwy), zu dem ich

neuerlich bemerke, dass es mit dem Monogramm bezeichnet ist, welches das M (Majuskel) in kleiner Ausführung in der unteren Hälfte des H zeigt, wogegen sonst in Müelich's Signatur H und M neben einander stehen und gleich gross sind.[1]



[1]) Vor Jahren habe ich die Frage aufgeworfen, ob die Bilder mit dem Müelich-fremden Monogramm, wirklich von dem genannten Maler sind, da sie auch in der glatteren Malweise von anderen, den sicheren Werken Müelich's abweichen. Auf der Rückseite des Wiener Bildes kommt der Name Hans Mädl vor, der ja aller Wahrscheinlichkeit nach

Ferner bilde ich ab die Köpfe aus Tizians Stradabildniss und aus Tintorett's Venierporträt. (Die Gemälde sind bekanntlich in der Wiener Galerie.) Fast mit derselben

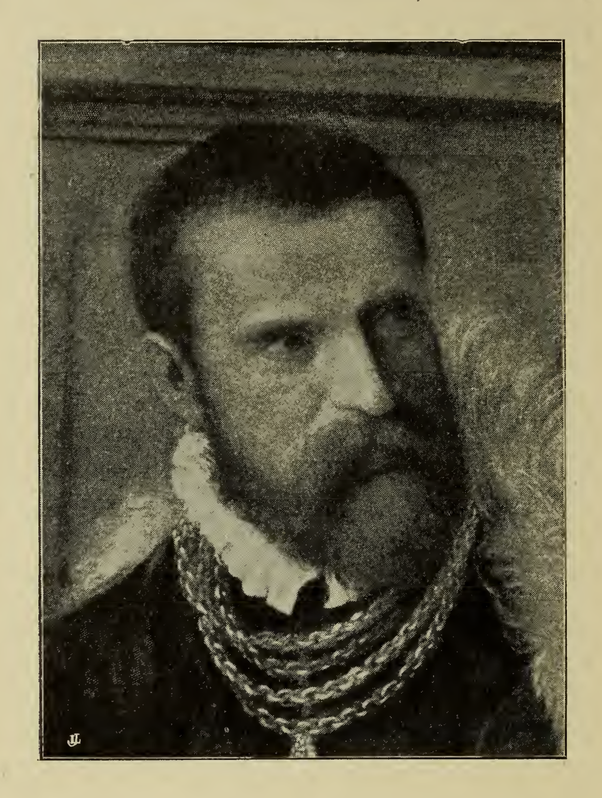


Berechtigung, wie die Köpfe könnte man auch die Hände als Ausschnitte photographiren lassen. Auch allerlei Kleidungs-

---

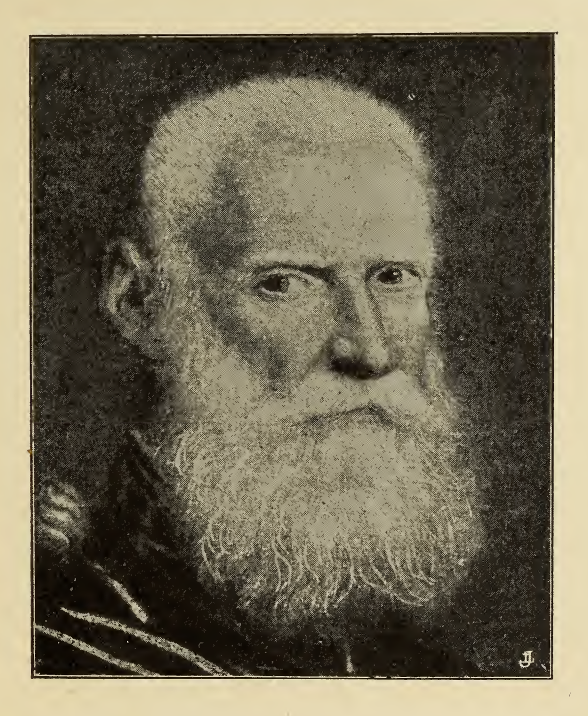
sich auf den Dargestellten bezieht, aber auch der Name des Monogrammisten sein könnte. In einem der nächsten Hefte komme ich ausführlich auf Hans Müelich zurück.

stücke, Schmuck, anderes Beiwerk, was überhaupt sonst noch an Bildern vorkommt, könnte man in Reihen abbilden, so wie man es im Einzelnen an den Bildern zu studiren hat, um die charakteristischen Merkmale, die „Kennzeichen“



einzelner Künstler aufzufassen. Dies gilt ja für Alles, was überhaupt je gemalt worden ist, Menschen, Thiere, Pflanzen und Kunstwerke in unübersehbarer Mannigfaltigkeit. Man weiss es längst aus der Handschriftenkunde, dass die menschliche Hand auf Kleinigkeiten, die sich oft wiederholen am wenigsten

achtet und dass eine grosse Anzahl von Bewegungen beim Schreiben und beim Malen (um gar nicht vom Modelliren oder von handwerklichen Verrichtungen zu sprechen) rein reflectorisch und unbewusst verlaufen. So werden solche Bewegungen, die dann auf der Bildfläche fixirt erscheinen für das Individuum



bezeichnend, charakteristisch, wie es auch z. B. die Gangart, die Grussbewegung, die Sprache, das Lachen für so viele Menschen ist. In der Malerei ist's nicht nur die Pinselführung als solche allein, die individuell ist, sondern auch die Auffassung oft wiederkehrender Nebensachen, wie Gewandfalten, Knöpfe, Fingernägel, Finger, Hände, Haarbüschel, Ohren, Augenlider,

Augensterne, Baumblätter, Zweige, Aeste, Stämme, Steinchen, Gräser. Gar selten wird ein Bild von Anfang bis zu Ende in den Einzelheiten vom Maler ganz neu wieder nach der Natur studirt. Gewisse malerische Formeln werden der Regel nach, sei es aus dem Gedächtniss, sei es nach einmal gemachten Studien wiederholt. Diese mehr oder weniger gedankenlosen Wiederholungen typischer Züge sind es nun, die uns am leichtesten klar werden und die uns bei der Charakterisirung eines Malers die besten Dienste leisten. Dies ist eine alte Erkenntniss, deren Wurzeln und Entwicklung einmal gründlich studirt werden sollte. Ich führe eine Stimme aus dem Jahre 1805 an, die zum Mindesten beweist, dass es nicht die modernste Stilkritik ist, welche uns gelehrt hat, auf Mundwinkel, Lippen, Nasenlöcher und derlei kleinere Formen zu achten, wenn wir ein Bild oder eine Zeichnung bestimmen wollen. Göthe schrieb z. B. Folgendes in „Winkelmann und sein Jahrhundert“ (1805, S. 296 f.), als er die Ueberschreitungen der Nachahmer des Michelangelo besprach und die Weise eines Heinr. Füessli kennzeichnen wollte. „Es sind runde klotzende Augen, geblähte Nüstern der Nase, bei geschlossenen aufgezogenen Lippen, niederhängende Mundwinkel u. dgl.“[1]). Dazu weist er auf Stiche nach Füessli hin, auf denen diese Kennzeichen recht deutlich seien. Göthe charakterisirt also zu seiner Zeit schon ungefähr ebenso, allerdings nur in vereinzelten Fällen, wie es in unseren Tagen mutatis mutandis Morelli gethan hat. Nicht zur Verkleinerung der Verdienste Morelli's sei dies

---

[1]) Ich erinnere mich nicht, dass in den Schriften über Göthe's Kunstanschauungen auf diese beherzigenswerthe Stelle wäre hingewiesen worden. Wenigstens finde ich darüber Nichts beim Durchsuchen der Arbeit R. v. Eitelberger's, des Buches von Th. Volbehr und einiger Götheschriften, in denen viel von bildenden Künsten die Rede ist.

gesagt, dem man ja doch das unbestreitbare Verdienst zugesteht, zuerst eine ausgebreitete Kennerschaft in wissenschaftlich brauchbarer Weise festgehalten zu haben. Morelli selbst weist bescheiden darauf hin, dass er nicht ohne Vorläufer ist.[1])

Die „Kennzeichenjagd" war eine Zeit lang das Ziel des Spottes für eine Richtung der Kunstwissenschaft, die hauptsächlich in ästhetischen Erörterungen und Schätzungen gipfelte und noch jetzt gipfelt. Der Spott hatte einige Berechtigung dort, wo man von gegnerischer Seite vermeinte, dass mit dem Auffinden der Kennzeichen auch schon der Geist eines Künstlers erfasst sei, dass die Kunstgeschichte schon alles geleistet hätte, wenn sie die charakteristischen Merkmale „aufgezeigt" hätte. Die Kennzeichenjagd ist gewiss immer nur Mittel zum Zweck; sie ist aber ein ausgezeichnetes, unerlässliches Mittel, um sich in der Unmasse von Kunstwerken zurecht zu finden. Erst muss man doch wissen, dass ein Bild z. B. von Dürer gemalt ist, bevor man es dazu benutzen kann, um in Dürer's Geist einzudringen. Um ein Bild aber als Werk eines bestimmten Meisters zu erkennen, muss man sich doch an die Kennzeichen halten, die eben für die Werke dieses Künstlers charakteristisch sind. Spott trifft in diesem Falle die, welche keine Kennzeichen zu finden und zu benutzen wissen und die vermeinen, nur so mit der Intuition und Empfindung ein Bild „bestimmen" zu können.

Bisher hatten wir es mit einem Bestimmen zu thun, das

---

[1]) Vergl. hierzu „Kunstkritische Studien über italienische Malerei" (Galerie Borghese, Vorwort S. VIII) — Zu dem Folgenden siehe Morelli a. a. O. und die Abhandlung „Princip und Methode" in demselben Bande. — Um Wiederholungen zu vermeiden, muss nochmals auf mein Handbuch der Gemäldekunde hingewiesen werden (Abschnitt über die Kunsthistorische Beurtheilung von Gemälden).

ohne jeden fremden Anhaltspunkt auszuführen war, mit einem Bestimmen, das nur auf der Malerei als solcher fusste, das seine Argumente vom Material, der Technik und dem Erhaltungszustand ableitete. Nicht ganz zutreffend, aber ziemlich allgemein, nennt man ein solches Bestimmen ein stilkritisches im Gegensatz zur Benennung von Bildern nach geschichtlichen Anhaltspunkten, wie man sie als Beglaubigungen verschiedenster Art kennt.

Welche Art von Benennung bietet nun grössere Sicherheit, die auf stilkritischem oder die auf historischem Wege gewonnene? Ganz unmöglich, diese Frage im Allgemeinen bündig zu beantworten. Gewöhnlich dürfte ein bestimmter Zusammenhang mit geschichtlichen Thatsachen uns geneigt finden, die grössere Sicherheit denjenigen Benennungen beizumessen, die sich aus einem solchen Zusammenhange ergeben. Auch müssen wir eingestehen, dass die rein stilkritische Bestimmung, eines Bildes vielleicht niemals zu demselben Grad von Wahrscheinlichkeit führen kann, wie die historische Bestimmung wenn diese nämlich unter günstigen Umständen mit Thatsachen und Zahlen rechnen kann. Man kennt nun aber auch Fälle, in denen die historische Beglaubigung ungemein schwach und unzuverlässig wird, ja sosehr in den Hintergrund tritt, dass eine gewissenhafte stilkritische Untersuchung mehr leistet, mehr werth ist, als ein gebrechlicher Bau historischer Vermuthungen.

Das Bilderbenennen mittels gefesteter geschichtlicher Anhaltspunkte hat übrigens als Grundlage für alles übrige Bestimmen zu gelten. Es muss feststellen, wo die beglaubigten Bilder zu finden sind und welchen Grad von Sicherheit die Beglaubigung hat. Erst dann hat die stilkritische Vergleichung Halt, wenn sie von feststehenden Vergleichungspunkten ausgeht. Wie anderwärts, handelt es sich auch bei Bil-

dern um schriftliche oder mündliche Beglaubigung, beide von unendlicher Abstufung der Zuverlässigkeit. Begreiflicher Weise ist das Abwägen der Stimmen, die für oder gegen eine Benennung sprechen, von grösster Wichtigkeit. Es wird nicht selten einen geübten Psychologen verlangen. Denn so platte Beglaubigungen, wie die, dass man selbst Zeuge war, wie ein Bild gemalt wurde, giebt es gar selten. Gewöhnlich ist es irgend eine Ueberlieferung, deren Prüfung nicht streng genug vorgenommen werden kann. Die Beurtheilung geschriebener Urkunden, die uns in vielen Fällen ein mehr oder weniger werthvolle Beglaubigung abgeben, wird durch die Diplomatik vermittelt. Es giebt genug Schulen, an denen diese Wissenschaft gelehrt wird, weshalb ich wohl weiterer Erörterungen hier überhoben bin. Nicht ganz so verhält es sich mit der Beurtheilung von Inschriften auf den Bildern, die auch dem im Allgemeinen geschulten Epigraphiker und Palaeographen ein besonderes Studium auferlegen würden. Einen kleinen Versuch einer Epigraphik der Galeriebilder habe ich in meinem Handbuch der Gemäldekunde gemacht. Obwohl einige wenige Einzelheiten zu berichtigen sind, meine ich doch, dass man auf der von mir gebotenen Basis weiter bauen könnte und sollte. Ich verweise für die Frage der Gemäldeinschriften daher auf die genannte ältere Arbeit.

Die Heraldik der Galeriebilder wäre ebenfalls eine Hilfswissenschaft, deren besondere Pflege dem Bilderbestimmen noch recht nützlich werden könnte. Der Denkmälervorrath für die Heraldik ist ein ungeheurer und die Litteratur ist nicht mehr leicht zu überblicken, so dass der Einzelforscher auf dem Gebiete der Gemäldekunde, der ohnedies auch Geschichte der Architektur, der Plastik, Costümkunde, Weltlitteratur, Culturgeschichte beherrschen und tüchtige technische Kenntnisse

besitzen sollte, nur in den seltensten Fällen mit gediegenen Kenntnissen auf heraldischem Gebiet wird dienen können Allerdings lässt sich die Zusammensetzung des Wissens Niemandem vorschreiben und vielleicht tritt schon morgen ein Gemäldekenner auf, der zugleich ausgebildeter Heraldiker ist. Die Bereicherung des Wissens mag kommen, woher sie will; sie wird immer erwünscht sein, wenn sie nur echt und gut ist.

Nachdem die Arbeit über die Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens vorgelesen war, unterhielt man sich noch lange über die angeregten Fragen. Allerlei Meinungen und Urtheile wurden darüber laut. Der angebliche Tizian, der zu all' den langen Erörterungen Anlass gegeben hatte, war nach gewissenhafter Prüfung als ein vorläufig unbestimmbares, in den wesentlichsten Theilen übermaltes venezianisches Bild erkannt worden. Darüber herrschte so ziemlich Einigkeit. Nur eine unangenehme Bemerkung fiel störend dazwischen. Sie ging von einem ästhetisch angelegten, übrigens wirklich fein begabtem Zuhörer aus. Vielleicht hatte er sich durch das „empfindsame Denken" oder die „lyrischen Gedichte" verletzt gefühlt. In etwas gereiztem Ton warf er nämlich ein, dass ihm alles Beachten des Technischen, das gewissenhafte, oft mühsame Aufsuchen der Pinselführung, des Malgrundes, das Begucken aus der Nähe jeden Genuss verderbe. Er wolle die Bilder aus einer Entfernung anschauen, welche ihm jedesmal die grösste Illusion vermittelt. Von seinem Standpunkte aus hatte er vollkommen recht. Doch hoffe ich, ihn mit folgendem Gedankengang etwas duldsamer gestimmt zu haben. Ich wies darauf hin, wie sehr es berechtigt, ja

geboten ist, die Beurtheilung einer Sache von verschiedenen Standpunkten aus zu versuchen. Der technische, der geschichtliche, der stilkritische Standpunkt sind vom ästhetischen ungeheuer weit entfernt, wobei von weniger bedeutsamen Gesichtspunkten ganz geschwiegen wird. Alle diese Standpunkte sind aber so gut wie gleich berechtigt. Dabei kann derselbe Beobachter, wenn er einen weiten kunstwissenschaftlichen Gesichtskreis hat, abwechselnd den einen und den anderen Standpunkt einnehmen. Unbedingt muss er sich aber darüber klar sein, wie grundverschieden die ästhetische Betrachtung von der stilkritischen ist. Sie sind so verschieden, wie ein Liebeslied von einer Küchenrechnung. Das Trennen kunstgeschichtlichen Schauens vom Geniessen, vom Gefühlstaumel, muss Jemand gelernt haben, wenn er in wissenschaftlicher Weise ein Bild beurtheilen will. Zu leugnen ist es nicht, dass darin für Manche eine Schwierigkeit, eine Unbequemlichkeit, vielleicht eine Unmöglichkeit gegeben ist. Wie im praktischen Leben nur all zu häufig durch grausam wahre „Rechnungen“ das „Liebeslied“ gestört wird, so geht's auch nicht selten bei der Beschäftigung mit Bildern. Gemälde, die ästhetisch ihren Zweck in sehr vollkommener Weise erfüllen und im Helldunkel von Räumen, deren Fenster reichlich mit Vorhängen oder bunten Scheiben verdeckt sind, für viele Betrachter als Gegenstände des Entzückens wirken, erweisen sich, an's Licht gebracht, als schwaches Zeug mit falscher Signatur, unrichtiger Benennung, an ungezählten Stellen übersudelt und (was besonders verstimmt) als nahezu werthlos. Wenn der Besitzer mehrmals Angebote gemacht hat, stellt sich's gewöhnlich heraus, dass so ein vielbewundertes Bild nahezu unverkäuflich ist. Dann ist sicher die ästhetische Freude durch unangenehme Associationen ziffermässiger Art

recht empfindlich gestört. Derlei Enttäuschungen sind nun durch's ruchlose Bestimmen verschuldet. — Man vergesse dabei nur nicht, dass die Enttäuschung zu vermeiden gewesen wäre, hätte man die Bilder bestimmt oder durch vertrauenswürdige Personen bestimmen lassen, bevor man sie kaufte, bevor man sie an die Wand hängte. Was ich noch überdies zur Vertheidigung der guten Sache des Bilderbestimmens vorbrachte, war ein Hinweis auf jene Fälle, in denen Bilder, die von ihren Besitzern ästhetisch gering geschätzt wurden, sich nach genauer Bestimmung als sichere werthvolle Arbeiten guter Meister herausgestellt haben.

Wie schon angedeutet, liess man sich durch meine Erörterungen überzeugen. Man gab zu, dass eine gefühlsmässige Betrachtung für's Bestimmen ganz belanglos ist. Hier ist verstandesmässige Arbeit zu leisten, die allerdings das „Unbewusste", halbbewusste mit benützt, aber nur dann wissenschaftliche Geltung hat, wenn sie ihre Behauptungen und Vermuthungen logisch stützt, womöglich beweist. Dies ist nur möglich, wenn sich der Bestimmende von Fall zu Fall so gründlich als möglich der Gefühle des Missfallens oder Wohlgefallens erwehrt. Denn diese sind unberechenbar und haben nur subjective Geltung. Eine Bestimmung aber kann für Andere nur dann überzeugend sein, wenn sie auf objectiver Grundlage ruht.

Hier zeigt sich's auch wieder, wie grundverschieden die Schätzung des Wohlgefallens (das Schönfinden) von der Beurtheilung der Künstlerischen Güte ist. Die subjective ästhetische Schätzung bleibt unbrauchbar für's Benennen der Bilder, wogegen die Beurtheilung der Qualität, von objectiven Merkmalen abgleitet, immerhin auf's Bestimmen von Einfluss sein kann. Ein trefflicher Colorist wird auch in schwachen

Stunden kaum etwas stimmungsloses malen, ein vorzüglicher Zeichner pflegt keine missverstandenen Linien und Formen aus der Hand zu geben. Talentvolle Maler zeigen häufig ein jahrelanges Anwachsen der Güte in ihren Arbeiten. Im Greisenalter sinkt die Qualität. Lauter Anhaltspunkte, die von Gut und Schlecht genommen sind und gelegentlich beim Bestimmen verwerthet werden.

Laien sind gewöhnlich anfangs geneigt, einen unbewusst ästhetischen rein gefühlsmässigen Standpunkt einzunehmen. Haben sie aber Freude an Gedankenarbeit, so gehen sie bald zur verstandesmässigen Beurtheilung über, die je nach Umständen in unübersehbarer Mannigfaltigkeit ausgeübt wird. Solchen Laien ist es auch klar, dass ein Erforschen der Denkvorgänge beim Gemäldebestimmen keineswegs zu verwerfen ist, ja sogar, dass erst dadurch Klarheit in die ganze Angelegenheit gebracht werden kann.

Verzeichniss der Malernamen und Kunstorte.

Nachtrag zu S. 54 und zur Abbildung: das Dresdner Bild ist nach einer photographischen Aufnahme von O. Tamme in Dresden phototypisch nachgebildet. — Zu S. 60: ein kleines Bild mit einem Vogel, das in der Galerie Layard dem De Barbari zugeschrieben wird, ist in keiner Weise beglaubigt.



Herrosé & Ziemsen, Wittenberg